

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Arte III (Arte Contemporáneo)



**SUPERREALISTAS: DE LA CONTRIBUCIÓN DE
LOS RAYOS-X A LA VISIÓN Y PRESENTACIÓN
DE LA REALIDAD EN EL ARTE A COMIENZOS
DEL SIGLO XX.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana Lamata Manuel

Bajo la dirección del doctor

Ángel González García

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-8789-4

© Ana Lamata Manuel, 2010

Superrealistas
De la contribución de los rayos-x
a la visión y presentación de la realidad
en el arte de comienzos del siglo XX

Tesis doctoral de Ana Lamata Manuel.
Dirigida por el Dr. Ángel González García.
Dpto. Arte III (Arte contemporáneo),
Facultad de Geografía e Historia,
Universidad Complutense de Madrid.
Mayo 2010.

En estos momentos de agradecimientos las palabras se acaban. O no caben para dar las gracias a quienes han ayudado a que este trabajo exista. En primer lugar, mi querido maestro y amigo Ángel González García, que aceptó embarcarse en esta aventura con alguien que no tenía nada claro adónde iba. Por la confianza incondicional depositada en mí y en el trabajo, por su dedicación atenta y generosa, por todas las horas, por todos los consejos, por todos los almuerzos compartidos, le estoy enormemente agradecida. Gracias por enseñarme a dejar de saber, para ir viendo.

Mi especial gratitud a los profesores Antonio González, por sus eruditas y sugestivas observaciones y por el aliento constante brindados, Juan José Lahuerta y Georges Didi-Huberman, a quienes considero mis otros dos maestros en materia de arte y quienes con sus indicaciones enriquecieron este trabajo de manera inestimable.

Quiero dar las gracias a los bibliotecarios de las diversas facultades, museos y bibliotecas nacionales y francesas cuya colaboración amable y eficaz ha facilitado enormemente estas pesquisas. También merece mi reconocimiento el departamento de arte contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid por permitirme abordar y presentar esta heterodoxa investigación.

Agradezco calurosamente a todos los amigos su cariño, su interés por la evolución de esta investigación y su comprensión ante los ensimismamientos y las ausencias a los que ésta me llevaba. Gracias a Andrea por insuflarme algo de aire gallego en los momentos en los que lo necesitaba; a Carole, por acogerme en su torreón parisino, por todas las alegrías y todos los desvelos; y a Mariano, por su generosa disponibilidad y comprensión.

Por último, y sobre todo, gracias a mi hermano, ejemplo de cómo el trabajo esforzado y honesto conduce a la excelencia, y a mis padres, que cada día me muestran lo que es la vida enamorada de las cosas, la familia y los amigos.

Índice

Superrealistas. De la contribución de los rayos-x a la visión y presentación de la realidad en el arte de comienzos del siglo XX.

I. La emergencia de otros modos de ver

1. *Un nuevo tipo de rayos*
2. Mitología radiográfica
3. *Memento mori* y condición esencial: semejanzas y simulacros

Adenda. Bibliografía anotada de publicaciones periódicas contemporáneas al descubrimiento.

II. Una rueda por una pierna

1. «Lo maravilloso nos envuelve y nos nutre como la atmósfera, pero no lo vemos»

2. «*Homo aditus naturae*»
3. *Überrealismus*

Adenda. Walter Benjamin: Superrealismo – iluminación profana

III. Una semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo *superreal*

1. «Ver es poner en movimiento la realidad aún invisible»
2. «No hace falta aprender a dibujar. ¿Has puesto un prisma ante la luz de los rayos-x?»
3. «No radiografiando mi retrato ...»

IV. La realidad es sólo un modo de aparecerse de las cosas

1. El *metarealismo*
2. Desnudar: *Dulcinée*
3. Descarnar: *Nu descendant un escalier (nº2)*
4. Desentrañar: *Mariée*
5. Desvelar el pensamiento: *Portrait de joueurs d'échecs*
6. El *metarealismo* encarnado: *Grand Verre*

V. Elogio de la realidad o la realidad extrañada

1. La clarividencia metafísica
2. El anacronismo de De Chirico
3. Apollinaire, *Il ritornante*
4. ¿Y qué he de amar sino el enigma?
5. ¿Y qué he de amar sino la metafísica?
6. ¿Y qué he de amar sino la realidad?

VI. La *claridad velada* de las cosas

1. «Historia de ver»
2. «*Vivir es vibrar*»

VII. El único realismo es el dinamismo

1. «¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos?»
2. Pliegues y repliegues de la realidad

«L'art ce n'est qu'un moyen de
voir. Quoi que je regarde, tout me dépasse
et m'étonne, et je ne sais pas exactement ce
que je vois... C'est comme si la réalité était
continuellement derrière les rideaux qu'on
arrache... Il y en a encore une autre... toujours
une autre»,

Alberto Giacometti, «Pourquoi je suis sculpteur», *Arts*, junio 1962.

Superrealistas. De la contribución de los rayos-x a la visión y presentación de la realidad en el arte de comienzos del siglo XX.

El presente trabajo se ocupa de la contribución de los rayos-x a la reconfiguración epistemológica y plástica de la realidad en el primer tercio del siglo XX. Desde el último cuarto del siglo XIX la realidad estaba siendo redefinida en términos de relaciones de fuerzas y se comenzaba a poner en cuestión la intemporalidad del conocimiento. En ese contexto, los rayos-x y su huella radiográfica contribuyeron al descrédito del paradigma de realidad positivista y ofrecieron a los artistas un modelo analógico de visión y de presentación de la realidad; esto es, un modelo tanto procesual como formal con el que ver y dar a ver sus visiones. Los rayos-x y la radiografía desplegaron el horizonte de visión de científicos, filósofos y artistas en un momento, 1895, en el cual el cinematógrafo, el psicoanálisis y, en poco tiempo, la aviación, comenzaron a revolucionar los modos de ver y de pensar la realidad, la visión y el conocimiento mismos.

El arco temporal que abarca esta investigación se extiende, esencialmente, desde los últimos días de 1895, cuando Wilhelm Conrad Röntgen descubría los rayos-x, hasta los años treinta del siglo pasado. Lo difuso de sus límites temporales se debe, por un lado, al hecho de que la reformulación del paradigma de realidad y la vindicación de su complejidad e indeterminación hacía medio siglo que había comenzado y, por otro, al de que las resonancias de aquella revolución en los modos de percibir, pensar y presentar la realidad siguen sintiéndose actualmente. Una vez observada la naturaleza de los rayos-x y atendido a la variopinta mitología generada por aquella visión de perspicacia insólita en la prensa y en la literatura de la época, este trabajo aborda casos de estudio como los de Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Giorgio De Chirico, Francis Picabia, Loïe Fuller, Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín, a quienes no pasó desapercibido cómo aquella «luz invisible» y su «pintura de sombras» realizaban su propósito, ampliamente compartido, de poner en cuestión lo visto y tenido por sabido, para ver de nuevo y siempre de nuevas. La radiología y la radiografía, huella aurática ejemplar, desplegaron la realidad en profundidad, permitiendo a filósofos, poetas y pintores bascular entre la superficie y el espesor de las cosas, dejándolas aparecer confundidas y evidenciando que lo visible y lo invisible, lo conocido y lo posible se contienen mutuamente.

Esta particular incursión en las manifestaciones artísticas de aquellos

años expone cómo los rayos-x y la radiografía realizaron el deseo hiriente experimentado por muchos artistas de sondear lo visible y lo invisible, cómo unos y otra contribuyeron a dotar a la visión de una profundidad insospechada y cómo el resultado de sus exploraciones fue el descrédito definitivo del viejo paradigma de realidad positivista, única y unívoca, así como de los sistemas de representación ilusionista que lo refrendaban. A la luz de los rayos-x la realidad desveló tanto el misterio como el velo que lo cubría, tanto la densidad e insustancialidad de las cosas como lo parcial de la percepción y lo contingente de los conocimientos; o, dicho con otras palabras, tanto la necesidad de pensar lo visto como la vista. En manos de aquellos artistas, los rayos-x y la radiografía funcionaron esencialmente como una analogía procesual y formal de la visión y presentación de la realidad, que, desde el ámbito de la física y de la filosofía, estaba siendo redescubierta como una entidad abierta y porosa, dialéctica, vibrante, indeterminada y reversible; una función de relaciones de fuerzas; una singular profundidad sin sustancias.

Se ha trabajado en torno a dos momentos esenciales: el del descubrimiento de los rayos-x y el de los ecos en pintura y en literatura que comenzó a tener una década más tarde. La bibliografía empleada gira en torno a los mismos núcleos. La amplia selección de textos publicados en el momento del descubrimiento, tanto en prensa cotidiana como especializada, en revistas de divulgación científica, humoristas y espiritistas aportada en una adenda, pone de relieve el impacto causado por la noticia del descubrimiento visto a través de los ojos de sus contemporáneos y permite apreciar la variopinta mitología generada por el mismo. Las consideraciones con respecto a las resonancias del descubrimiento en la práctica artística europea a comienzos del siglo XX se fundamentan en los escritos y conversaciones legados por sus protagonistas, que hicieron referencia expresa a los rayos-x vinculándolos precisamente a algunos de los aspectos esenciales de su pensamiento y de su práctica artística. Observando la historiografía de la relación, no ya entre arte y ciencia, sino específicamente de aquella entre las manifestaciones artísticas de las primeras vanguardias y los rayos-x, se hace evidente que ésta ha sido analizada en contadas ocasiones y siempre de forma tangencial. Stephen Kern, Willard Bohn y Linda Dalrymple Henderson fueron los primeros y prácticamente los únicos en señalarla, a comienzos de los años ochenta. Sin embargo, la incuestionable trascendencia de un descubrimiento que revolucionó la visión y el conocimiento de la realidad, demandaba un acercamiento más pormenorizado e interdisciplinar. El presente trabajo constituye una primera aportación orientada en este sentido.

Este trabajo se articula en una constelación de escenas autónomas

e interdependientes que presentan las incógnitas esenciales despertadas por los rayos-x en el pensamiento y en la práctica artística de la época; una articulación que permite ofrecer un panorama dinámico y de una riqueza que una estructuración lineal y en progresión habría hecho imposible. En primer lugar se aborda la irrupción de otros modos de ver en un contexto histórico en el cual el cine, la aviación y el psicoanálisis vinieron a sumarse al despliegue de los horizontes de visión y de conocimiento de artistas, científicos o burgueses curiosos cualesquiera. El encuentro iniciático con los rayos-x y la huella de su paso a través de los cuerpos es observado desde el punto de vista de los articulistas que presentaron el descubrimiento en la prensa de la época, así como desde el de los protagonistas de cuentos, novelas y folletines de vario pelaje que se hicieron eco del mismo. Estos artículos y relatos dan cuenta de la curiosa, extravagante, a menudo descabellada y, en ocasiones, siniestra mitología generada por aquella «luz invisible». Por un lado, los rayos-x aparecieron como la panacea universal, capaz de diseccionar los cuerpos vivos sin contrariar el juramento hipocrático, curar la ceguera o leer el pensamiento; por otro lado, dieron pábulo a las teorías higienistas que pretendieron encarnar al hombre nuevo en el «hombre de vidrio», también llamado «hombre de rayos-x», sujeto transparente habitante de una sociedad transparente y trágica degeneración de la utopía de unos en la pesadilla modelada por otros.

Los rayos-x revelaron una sociedad enferma que, como la presentada por Thomas Mann en su *Sehenroman* sobre la visión abolida, se tenía por seguramente encarrilada hacia el progreso. Aquel *farmakon* maravilloso dotó de visión a una sociedad invidente de la mejor manera, que es escamoteando a la vista lo visto, para ir viendo. Los rayos-x y su huella o proyección radiográfica actualizaron la idea romántica, recuperada por Cézanne y tras él Apollinaire y Marc, entre otros, del artista clarividente, sujeto dotado de una sensibilidad extraordinaria que ve y hace ver realidades invisibles, y contribuyeron a la liquidación del paradigma de realidad positivista, sólido, resuelto y absoluto. Para aquellos artistas empeñados en el arte de ver, unos y otra constituyeron un fabuloso recurso tanto de visibilidad como de invisibilidad. *Vanitas vanitatis*, los rayos-x y la radiografía no sólo resultaron ser incomparables distracciones fúnebres que dejaban ver la forma tan íntima en que la muerte se inscribe en el cuerpo vivo, sino espejitos reveladores donde se hacía visible la condición esencial del sujeto moderno: su condición fantasmal.

Guillaume Apollinaire fue quien enunció la idea de «superrealismo» a la cual han ido confluyendo las incursiones emprendidas con ocasión de observar las resonancias del descubrimiento de los rayos-x en la práctica artística de sus

contemporáneos. El superrealismo planteado por Apollinaire fue el espíritu nuevo de la época o, si se prefiere, *l'air du temps*; una actitud que no era otra cosa que un profundo realismo que había dejado de ser el sistema o escuela que había venido siendo; un realismo desplegado en profundidad y no en altura como el surrealismo bretoniano. Un realismo, digamos, inmanente, no trascendente, que, del mismo modo que se conjugan lo visible y lo invisible en el turbio cristal de una radiografía, quería conjugar la posibilidad realizada con la realidad en potencia. En el espacio rizomático de la radiografía se hacía manifiesta esta permeabilidad de las cosas, del espacio y de los cuerpos, de lo tenido por real y por ficticio; o, dicho con otras palabras, se ponía en movimiento la realidad invisible. El arte, como apuntaba Apollinaire, es «creación de nuevas ilusiones», de nuevas mitologías, realidades hipotéticas a partir de las cuales acaba reformulándose la realidad convenida y que obligan al sujeto a desdecirse y a reposicionarse en ella, realidades inconvenientes que descolocan, dislocan, descoyuntan, descarnan y descargan de sentido único. Ser superrealista no sería otra cosa que tratar de distender y desplegar la realidad dada, vaciarse los ojos para llenarlos de magia, y, visto y no visto, cambiar, como decía Apollinaire, una pierna por una rueda. Un juego de manos al alcance de todo aquel que se quiera poeta, sea científico o artista, de todo aquel que sepa, como Baudelaire, que lo maravilloso nos envuelve y nos mantiene, de todo aquel consciente de que entre realidad e irrealidad sólo hay una insustancial diferencia de intensidad o de repetición.

A partir del derrumbamiento de buena parte de las certezas epistemológicas y categorías de pensamiento que sostenían el positivismo científico y el realismo académico, precipitado en el último tercio del siglo XIX por las investigaciones en física, matemáticas, filosofía, estética o antropología, el conocimiento de la realidad se reveló manifiestamente incierto y contingente, tan movedizo como la belleza y como la historia, que también dejaron de tenerse por únicas y unívocas. En aquel contexto, los rayos-x y su huella radiográfica aparecieron como recurso analógico con que mostrar la densidad de la realidad, tanto individual como colectiva, con que evidenciar la complejidad y el dinamismo de la misma, contribuyendo de manera decisiva a desmontar el paradigma de realismo mimético. El superrealismo que demandaba aquel modo extraordinario de visión efectuado por los rayos-x no pretendía otra cosa que ser fiel a la realidad allí donde el ojo dejaba de serlo, abrirla, desentrañarla y presentar aquello que la apariencia y la costumbre opacan. Los rayos-x y su huella radiográfica aparecieron como el correlato perfecto de la irrenunciable actitud crítica, dialéctica, irreverente y nunca satisfecha, de que hablaba Apollinaire, pues, como apuntaba en sus *Meditaciones estéticas*, «no se descubrirá jamás la realidad de una vez por todas. La verdad será siempre nueva». Esta conciencia

de que la realidad es siempre otra, no porque su naturaleza sea esencialmente distinta, sino porque es un insustancial entramado de relaciones de fuerzas en reconfiguración constante, constituiría el núcleo genético del superrealismo. El superrealismo no se limitaría a apreciar la realidad por lo que es efectivamente real, sino por lo potencialmente real, dado que realidad e irrealidad son anverso y reverso del mismo pliegue. La victoria será, como decía el poeta, cuestión de ver, cuestión de no dejar de ver de nuevo y de nuevas las cosas, cuestión de no dejar de cuestionar la realidad, de interpelarla, de desdecirla, de volverla a pensar y a decir.

Una pintura o poema superrealista sería aquél susceptible de hacer resonar en quien lo observe una armonía sencilla e inédita y conformar un nuevo orden de cosas. *Homo aditus naturae* o lo que es lo mismo, el hombre, añadido a la naturaleza, añade algo a la naturaleza con el arte, distiende la realidad, le afloja el sentido y la despliega. El superrealismo planteado por Guillaume Apollinaire no era otra cosa que un sistema de analogías sorprendentes con el cual dar cuenta del espesor de la realidad, de su naturaleza dinámica y dialéctica y de sus lógicas y absurdos, y con el cual reactivar la capacidad crítica del individuo. La sencilla y maravillosa pretensión de Apollinaire era hacer ver la realidad con otros ojos, responder a sus interpelaciones, cuestionarla, desdecirla, repensarla y re-posicionarnos en ella con honda jovialidad. Irreverente e intrépida actitud la de aventurarse a ver, que el poeta y un buen número de sus contemporáneos encontraron encarnada ejemplarmente en las perspicaces visiones abiertas por los rayos-x. Aquella luz reveladora evidenció que la realidad, las condiciones de existencia, lejos de ceñirse a lo conocido y de ser única y unívoca, se desplegaba más allá de toda certidumbre epidérmica y se revelaba reversible y reformable al placer de los artistas y al placer de cualquiera que se pusiera a sentir y a pensar para dar lugar a otra realidad tan posible y paradójica como la antes convenida. Como habían hecho Alfred Jarry, Raymond Roussel, Alphonse Allais o Charles Cros, y como harían Picasso, Duchamp, Picabia o De Chirico, Apollinaire se esmeró en poner de relieve este carácter dinámico y dialéctico de la realidad, dislocando la visión y el pensamiento. No se trataba de deslocalizar o trasponer el modelo de realidad convencional, sustituyéndolo por otro con parámetros tan alejados de los de aquel como fuese posible, deslizándolo uno en el lugar del otro, sino superponiendo al modelo dado otros tantos posibles. Este modo basculante de ver, digamos, radiológicamente, sólo apto para ojos avezados, es el arte de ver en que aquellos artistas se empeñaron y del que se ocupa este trabajo.

Pablo Picasso, quien en 1935 decía sentir su epidermis como una placa sensible cubierta de ungüentos hechiceros y albergando una suerte de

aparato radiológico en lo más profundo de su interior, constituye un ejemplo paradigmático de este arte de ver. Los rayos-x y la radiografía efectuaban una tarea análoga a la que debía darse el pintor, que es ver en lo invisible y buscar «una semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo superreal». Unos y otra se revelaron como un estupendo correlato de la práctica artística de quien Apollinaire consideraba capaz de diseccionar los cuerpos con su radiológica mirada como un cirujano disecciona un cadáver, que basculaba entre lo mágico y lo científico y que revelaba el cálido espesor de la materia, ese espacio matricial donde Picasso situaba el núcleo genético, menos material que procesual, de las obras de arte. El vertiginoso bombardeo de fotones de la radiografía desvelaba ese espacio genético y retenía tanto las «visiones primeras» que Picasso se lamentaba de perder inevitablemente según veía y pintaba, como los sucesivos estados evolutivos de la obra; esto es, sacaba a la luz todas las realidades, todos los cuadros que se esconden bajo el último cuadro y que no suelen acceder al plano de lo visible.

En los rayos-x y las plaquitas de *ombres portées*, Marcel Duchamp encontró maravillosamente encarnadas la «metaironía» y el «metarrealismo» que le ocupaban. Unos y otras le ofrecieron una estupenda analogía tanto procesual como formal, de la forma en que quería desnudar, descarnar y desentrañar la realidad y retenerla, incierta y reversible, en una especie de «cristales de tiempo» bergaminescos. Duchamp hizo mención a los rayos-x al menos en dos ocasiones, entre 1914 y 1926, y lo hizo vinculándolos a algunos de los elementos claves para comprender sus reflexiones y su práctica artística: lo infraleve, la transparencia, el corte y la cuarta dimensión, palabras casi mágicas que van combinándose y recombinándose de mil maneras a lo largo de sus notas. Como aquellas enigmáticas plaquitas, los «retrasos en vidrio», o en lo que fuese, de Duchamp no sólo lanzaron un desafío a la pintura y a lo visible, sino que constituyeron uno de los mayores elogios a la realidad, inquieta y reversible, al *clinamen* universal, diríamos, y una de las más agudas críticas a su representación habitual. Duchamp presentó otras formas de ver y presentar la realidad sin escamotearle ninguna de sus dimensiones formales ni de significado; esto es, comparativamente, no una representación equívocamente realista sino una presentación superrealista de la realidad.

Duchamp estaba en el secreto de los cuerpos y en el secreto aún más profundo de los mecanismos que rigen lo visible. Los desnudamientos duchampianos dejan translucir estructuras biológicas, plásticas y culturales latentes, «visibles o subyacentes», como apuntaba él mismo. De aquí que digamos que los rayos-x constituyeron un recurso revelador de lo invisible tanto

formal como procesual; es decir, como registro infraleve en vidrio, así como proceso heurístico de conocimiento. Además, las radiografías evidenciaron la reversibilidad de las formas y de los sentidos y la inminencia de los contactos que tenían fascinado a Duchamp. «Ver es tener a distancia», apuntaba Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*, enunciando la esencia de la poética duchampiana y de la técnica radiográfica, una paradigmática «técnica del cuerpo» que «figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne» y que, como la pintura, «da existencia visible a lo que la visión profana creía invisible» y permite «à-voir la voluminosidad del mundo». En efecto, la radiografía, de la que podríamos decir que es una especie de fotografía elevada a $n+x$ dimensiones, ofreció a Duchamp un rico campo de experimentación y de reflexión acerca de las cuestiones que, como esos invisibles aflorados o esas diferencias infinitesimales que restan entre los seres, le intrigaban. Indagación en la génesis de lo visible, en aquello que late en lo invisible, a la que contribuyeron los rayos-x y las huellas o proyecciones de su paso a través del espacio y de los cuerpos.

Los rayos-x enunciaban la posibilidad de una visión a $n+x$ dimensiones que percibe el espacio como una extensión o profundidad hecha de un sin número de planos infraleves y que se encontraba maravillosamente encarnada en aquellos retrasos en vidrio, estremecidos y carentes de orientación única, desorientados y desorientadores. Esos translúcidos visores portables situados entre *Air de Paris* y *À regarder de près*, entre molde de aire e instrumento óptico de precisión inverosímil, revelaban que lo visible es una dimensión que se descubre en y desde la profundidad, evidenciaban la reversibilidad de la realidad, o el «principio bisagra» que la articula, y efectuaban la intención de Duchamp de desacreditar todo modelo de representación, plástico o filosófico, y toda convención con pretensión de absoluto. Duchamp, como Alfred Jarry, Alphonse Allais o Albert Robida, quienes también manifestaron en relato o en caricatura su interés por los rayos-x, encontró en los «rayos incógnita» un instrumento de descarga sin par con el cual librar de toda obligación con la memoria o con la historia a la tenida por única y resuelta realidad, aligerándola y presentándola como una posibilidad más entre otras no afloradas.

«Todo objeto tiene dos aspectos: uno habitual que vemos casi siempre y que es visto por los hombres en general, y otro que es espectral y metafísico y visto sólo por raros individuos en momentos de clarividencia y abstracción metafísica», decía Giorgio de Chirico en 1919, en su célebre artículo *Sobre el arte metafísico*. Lo que De Chirico continuaba diciendo, pero rara vez se escucha, es que esos momentos reveladores son como cuando «ciertos cuerpos ocultos formados por materiales que son impenetrables por los rayos solares sólo aparecen

bajo el poder de luces artificiales, como podrían ser, por ejemplo, los rayos X». Los rayos-x y su huella radiográfica anticiparon la clarividencia metafísica de la realidad esencial de las cosas tanto en su forma como en su proceder. En cuanto a su forma, porque, tal como pretendía De Chirico que ocurriese en sus pinturas, en el espesor, profundo y translúcido, del vidrio se hacía visible lo invisible, el enigma de la cosa, su maravillosa geometría interna, su «íntimo esqueleto», su «espectralidad»; esto es, su realidad metafísica, su sencilla e insensata belleza. Y en cuanto a su proceder, porque en ambas oquedades abiertas a lo invisible quedaba en suspenso la lógica racional y la memoria; los órdenes histórico y estético canónicos desde el Renacimiento quedaban súbitamente desintegrados, esto es, revelaban la esencia ahistórica de las cosas que, a tono con la realidad metafísica de las cosas defendida por De Chirico, podría decirse metahistórica.

Como en radiografía, De Chirico revelaba en pintura lo que late en la «profundidad habitada» de los cuerpos y del espacio. Unas y otras funcionaban como «trampas de espectros» que, como el espejito que el pintor llevaba consigo, descubrían el «*daimon*» en cada cosa o, si se quiere, las cosas en calidad de fantasma. Unas y otras eran visores para ver visiones y ser «sorprendidos» por la metafísica de las cosas, por esos otros aspectos de la realidad que la cotidianeidad, la historia y la memoria hurtan a la vista. Unas y otras hacían ver al no-metafísico, encarnando esos invisibles y dando ocasión a los momentos cruciales en los cuales se rompe el hilo de la lógica racional y se conjugan pasado y porvenir por un instante. De Chirico quería que sus pinturas fuesen la ocasión de tornar la ceguera banal en invidencia vidente, o la visión ordinaria en clarividencia metafísica. Esa visión en enigma, esa visión metafísica, esa visión superrealista que, como los «*kritikshallen*» de Jules Verne, pone en crisis y critica lo visto, la visión y lo visible, es la que De Chirico descubrió en los rayos-x y la radiografía con sus ojos de clásica astucia.

Francis Picabia encontró en los rayos-x y la huella de su paso a través de los cuerpos un recurso analógico con el cual explorar las que fueron sus mayores inquietudes desde la infancia: perder gravedad, en términos de peso y de seriedad, extender la visión a todo lo invisible contenido en lo visible, y afinar la «métrica interior», haciendo resonar las vibraciones energéticas que tejen la realidad tanto en el artista como en sus obras y en quien las observa. Desde que de niño tratase de pesar la luz y la sombra e intuyese que ésta era mucho más pesada que aquella y que lo que queda a oscuras es mucho más que lo que es visible, creció su deseo de ver a través de lo opaco y de hacer de sus pinturas fuentes de luz y cristales de aumento con los que otros pudiesen escrutarlo. Las conversaciones con Louise Alphonse Davanne, abuelo de Picabia y director de

la Sociedad Francesa de Fotografía en los años del descubrimiento de Röntgen, quien estaba convencido de que la fotografía terminaba con la razón de ser de la pintura, están en el origen de la toma de conciencia de Picabia de que la pintura debía ser registro vibrante de las visiones del artista, susceptible de resonar en cada fibra sensible y sistema coloidal de quien la observe. Esa pintura dinamógena, que hace retremblar el protoplasma del observador, sería indudablemente más realista que toda fotografía. La radiografía sería a la fotografía lo que Picabia pretendía que fuese su pintura a la pretendidamente realista pintura académica. Éste fue el intento valiente y entregado de Picabia por salvar la pintura, por reencantarla, por restituírle su potencia resonante y su poder transformador.

Su pintura, como los *Pensamientos sin lenguaje* que publicaba en 1919, quería ser, según sus propias palabras, «la radiografía de los rayos mostrando mejor la claridad velada de las sustancias»; quería desvelar los cuerpos y las convenciones sancionadas por camarillas estéticas, institucionales o, sencillamente, por la costumbre. En las radiografías, como quería que ocurriese en sus pinturas, los cuerpos se revelaban claros en su opacidad, aireados, insustanciales; en unas y otras se hacía visible y transitable ese *Doble mundo* de sentidos y contrasentidos, sin sentidos únicos, de lógicas y paralogismos. Francis Picabia quiso hacer de sus pinturas invitaciones evocadoras inmarcesibles, tan veloces como el pensamiento y capaces de transportarnos más allá de ellas mismas y de uno mismo. Imágenes dialécticas tan potentes como las radiográficas. No hay ni arte nuevo, ni hombres nuevos, decía Albert Cozanet en *El arte y el gesto* en 1910, sino individuos capaces de sentir, de ver visiones, y de expresar lo que otros no supondrían jamás. Y ¿qué visión más insospechada que la visión radiológica del espesor aéreo de los cuerpos y del espacio? La radiografía facilitó el intercambio de vistas más insólito y extraordinario. Quien cerca de 1920 formulaba la ecuación no resuelta «whisky + consolador rayos-x» compartía la apreciación de Cozanet de que «vivir es vibrar», generar desequilibrios y «cacodilatar» los ojos, o, dicho de otro modo, es estremecerse sencillamente.

«¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos?», se preguntaban los pintores futuristas en su manifiesto técnico de 1910, cuando su multiplicada sensibilidad y su agudeza visual podían dar resultados análogos a los de los rayos-x. Los futuristas fueron los primeros y los únicos que, en tanto que grupo, oficializaron su admiración por el descubrimiento, arrogándose la capacidad de ver como con rayos-x. Esta visión radiológica descubriría las cosas, los cuerpos y el espacio en que se inscriben como una profundidad abierta, «unánime» y dinámica. En el turbio cristal de las plaquitas radiográficas se había hecho visible aquella nueva sensibilidad, de la cual los italianos decían ser los primitivos,

que descubría las resonancias de todo en todo, liquidando con ello la otrora incuestionable y preciosista delimitación de los cuerpos. Boccioni formuló aquel dinamismo, fundamentalmente coincidente con las tesis de Henri Bergson, como la suma del movimiento absoluto y del movimiento relativo de los cuerpos; o, dicho con otras palabras, la síntesis plástica de la evolución creadora enunciada por Bergson donde se conjugaban el movimiento de los cuerpos observados «desde fuera» y el estremecimiento de los mismos observados «desde dentro». Como en una plaquita radiográfica, el dinamismo de los cuerpos debía hacerse visible despojándolos de su materialidad hasta tornar inciertos sus perfiles rigurosos y dejar translucir en su epidermis los múltiples planos del ambiente en que se inscriben y del que forman parte constitutiva. Con mayor o menor fortuna, las pinturas y esculturas futuristas quisieron abrir pasajes radiológicos «entre el infinito plástico exterior y el infinito plástico interior»; quisieron «dar esqueleto y carne a lo invisible, a lo impalpable, a lo imponderable, a lo imperceptible».

Tres años después que los futuristas, fueron los rayonistas rusos quienes, en su manifiesto de pintura, hicieron referencia a los rayos-x al exponer su «doctrina de la luminosidad». Los Rayonistas, como los Futuristas y los Vorticistas, consideraban el universo como un entramado de radiaciones electromagnéticas de las que la pintura debía ser superficie de registro y catalizador. Es decir, que aquella miríada de radiaciones electromagnéticas no sólo quedaría recogida en las obras de arte, sino que éstas a su vez irradiarían, dejando su huella fosfénica impresa en la retina de quien las observase. La buena pintura, no necesaria ni exclusivamente la de estos rusos, italianos y británicos, sino la buena pintura en general, reverbera e impresiona, literalmente.

No obstante, donde mejor se encarnó la evolución creadora de Bergson, el dinamismo de los futuristas o la doctrina de la luminosidad rayonista no fue en pintura, ni en escultura, sino en danza; y más concretamente en las danzas de la *fée électricité*. Thomas Alba Edison y los Curie fueron quienes introdujeron a Loïe Fuller en el mundo de los rayos-x y de la radioactividad, respectivamente. En sus danzas luminiscentes, elogiadas por Valéry, se hacía evidente el devenir de las formas, los pliegues y repliegues de la realidad. La Loïe, «reveladora inconsciente» a decir de Mallarmé, se desprendía y volvía a prenderse de metros de organdís y muselinas que, como epidermis finísimas, descubrían y cubrían su cuerpo, mostrándola siendo continuamente otra. Loïe Fuller, iniciada en los *misterios* de la luz y entusiasta de todo descubrimiento científico revelador de lo invisible que late bajo la dermis de las cosas o simplemente queda fuera del alcance de la vista, brindaba esas ocasiones extraordinarias en las que uno se

sumerge en el dinamismo de la realidad, «cierra los ojos y baila» como decía Picasso.

La emergencia de otros modos de ver

«Ven, ven y siéntate. No te muevas. No te vayas hasta que te prepare un cristal donde podrás ver lo más íntimo de tí.»¹

Estas palabras, que inquietarían a cualquiera y que podrían haber sido las de Wilhelm Conrad Röntgen a su esposa Bertha el 22 de diciembre de 1895, eran las que Hamlet dedicaba a la reina Gertrud en la escena cuarta del tercer acto, un instante antes de ensartar a Polonio con su espada. Es cierto que el poder revelador del cristal, azogado o no, ha sido apreciado desde antiguo, pero las palabras de Shakespeare se nos antojan una fascinante anticipación de las revelaciones radiográficas. Ese «ven, ven, siéntate y verás de qué estás hecho», referido no sólo a la naturaleza física de las cosas sino a su carácter, no sólo a la *rerum natura* sino a la condición esencial de los seres, comenzó a resonar en hospitales, salas de espectáculos, barracas de feria y grandes almacenes, además de en los hogares de muchos burgueses, pocos meses después de que Röntgen diese con la radiación desconocida. Los rayos-x y su huella o proyección radiográfica, según haya o no contacto directo entre lo radiografiado y la radiografía, actualizaron la idea romántica del artista como sujeto de una sensibilidad extraordinaria que ve y hace ver realidades invisibles, y contribuyeron a la liquidación del viejo paradigma de realidad positivista, sólido, cerrado y absoluto. Unos y otra constituyeron un fabuloso recurso de visibilidad y de invisibilidad que prometía hacer ver todo lo que el ojo no ve y dejar en suspenso todo lo visto.

Un nuevo tipo de rayos

Ser o no ser, se preguntaba el príncipe de Dinamarca. Ser o no ser espectro de sí mismo, que en una plaquita radiográfica sería más bien ser y no ser, muerto y vivo a un tiempo, como la dama de la pintura que Ramón Gómez de la Serna atesoraba en su torreón.² Aquella era la inquietante y hasta entonces concebible pero irrealizable visión a la que Bertha Röntgen se

1 SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (1605), Londres: Penguin Books, 1980, p.146: (III.4, líneas 19-21) «Come, come, and sit you down. You shall not budge. / You go not till I set you up a glass / Where you may see the most inner part of you.»

2 Ver capítulo «La realidad es sólo un modo de aparecerse de las cosas».

enfrentó al observar su esqueleto independizado de su cuerpo, tembloroso e incierto, encapsulado por la breve membrana de su piel. Y esa es la visión que no quiso afrontar Cloé de Haut-Brion cuando el Dr. Philippe Zorn le aclaró el experimento que se disponía a realizar. Cloé era la infortunada protagonista de *Los últimos escándalos en París*, uno de los últimos folletines de Jean-Louis Dubut de Laforest, publicado en treinta y siete entregas entre 1898 y 1900, y que figura entre los volúmenes de *l'Enfer* de la Biblioteca Nacional Francesa a cuya catalogación de 1913 contribuyó Guillaume Apollinaire.³ Lo que a simple vista parecía un inventario de los vicios e infiernos del mundo moderno, resultaba ser un estudio de psicopatología social construido sobre el fondo bien tramado de los conocimientos del autor en materia de física y de medicina. Dubut de Laforest estaba al cabo de los últimos avances en el estudio de «enfermedades de moda», como la histeria, la sífilis y la tuberculosis, gracias a amigos como el célebre neurólogo y director del hospital de la Salpêtrière, Jean-Martin Charcot.⁴ En «Los Rayos X», el cuarto capítulo del trigésimo quinto episodio del dicho folletín, Dubut de Laforest narraba una escena inspirada en la vivida por *frau* Röntgen. El Dr. Zorn ponía en antecedentes a la monja Bernardina de la congregación de las Arrepentidas, ex «Grande Horizontale» y futura directora de un falansterio esperanzada en la regeneración de una malograda sociedad:

«—Es el aparato de Crookes, hasta ahora un simple bibelot de laboratorio sin gran utilidad práctica... Hoy, gracias al descubrimiento de Röntgen, la luz latente, que se disimulaba en esta ampolla, surge en rayos lo bastante potentes como para atravesar los cuerpos opacos, y esos rayos actúan a través de un libro de mil páginas; penetran varios juegos de cartas superpuestos; no respetan ni las carnes, ni la madera, ni el cuero, y lo que es más curioso, ¡pueden fijar sobre una placa sensibilizada, y a pesar de su espesa cobertura negra, el objeto que os plazca poner!»⁵

3 DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis, *La Môme-Réséda*, capítulo XXXV de *Les Derniers scandales à Paris*, París: Fayard Frères, [1898-1900], ver capítulo IV: «Les Rayons X», pp.79-104.

4 Entre sus amistades se contaban también Raymond Poincaré, Alexandre Dumas hijo, Léon Gambetta o Guy de Maupassant. Autor de un texto de *Pathologie sociale* (París: Dupont, 1897), Dubut de Laforest publicaba regularmente en *Le Figaro* (con el alias Jean Tolbiac), *La Vie Moderne*, *Le Voltaire*, *L'Echo de Paris*, *Gil Blas*, *L'Éclair*, o *XIX siècle*. Sobre Charcot y la inquietante *Iconographie Photographique* que elaboró con la colaboración de Albert Londe, fotógrafo y uno de los pioneros de la radiografía en Francia, ver el exhaustivo y sugestivo texto de DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'Hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París: Macula, 1892. Sobre Londe ver capítulo «La realidad es sólo un modo de aparecerse de las cosas».

5 DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis, *Les Derniers scandales à Paris*, *op.cit.*, pp.80-81: «—C'est l'appareil de Crookes, naguère un simple bibelot de laboratoire sans grande utilité pratique... Maintenant, grâce à la découverte de Roentgen, la lumière latente, qui se dissimulait en cette

Dubut de Laforest seguía a pies juntillas los experimentos realizados por Röntgen, ampliamente difundidos y desglosados por la prensa.⁶ La sencillez del comunicado preliminar de Röntgen, presentado a la Sociedad Físico-Médica de Würzburg el 28 de Diciembre de 1895, día en que los Lumière ofrecían la primera proyección cinematográfica pública en el Grand Café, distaba de la opacidad característita de estos textos, salvo para los doctos en la materia.⁷

ampoule, surgit en rayons assez puissants pour traverser les corps opaques, et ces rayons agissent à travers un livre de mille pages; ils percent plusieurs jeux de cartes superposés; ils ne respectent ni les chairs, ni le bois, ni le cuir, et ce qu'il y a de plus curieux, ils peuvent fixer, sur une plaque sensibilisée, et malgré son enveloppe noire épaisse, tel objet qu'il vous plaît d'y appliquer!». En el gabinete, «más propio de un hechicero que de un médico»: «la Bernardine vit, sur les tablettes fixées aux murailles, des tubes, des éprouvettes, des ampoules de verre, les une rondes, les autres ovales ou allongées, des plaques et des appareils photographiques, des aimants, des machines électriques de toutes dimensions et de toutes les formes. Mais, ce qui attira surtout les regards de Cloé, ce fut une table sur laquelle était posée une bobine de Rühmkorf communiquant, par des fils, à une pile placée par terre. D'une petite potence pendait une ampoule sphérique au-dessus de laquelle, environ à quinze centimètres, une plaque photographique, enveloppée de papier noir et entourée d'un cadre de bois, attendait les objets à reproduire» (p.80).

6 Dos de los estudios más relevantes sobre Röntgen son: GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen*, Springfield (Ill.): Charles C.Thomas, 1945; NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen. Discoverer of the X-Ray*, Tucson (Ar.): University of Arizona Press, 1971. Por sus apuntes acerca del impacto sociocultural del descubrimiento, resulta interesante el texto de KEVLES, Bettyann Holtzmann, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1997. Ver adenda de publicaciones periódicas contemporáneas comentadas.

7 Una coincidencia sintomática la de uno y otro acontecimiento en los dos lugares por excelencia de lo moderno y de la tradición, el café y la Academia, y en dos centros capitales del arte y de la ciencia en aquel cambio de siglo, París y el Munich –capital del estado de Baviera al que pertenece Würzburg. Pocos meses más tarde, el Grand Café sumaría a su cartel espectáculos de rayos-x diarios en el Salon Indien. SICARD, Monique, *L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Paris: Synthélabo, col. «Les empêcheurs de penser en rond», 1995: Sicard redondeaba la terna de técnicas reveladoras de lo invisible surgidas en 1895 añadiendo a radiografía y cinematografía las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. CLAIR, Jean, *L'An 1895. D'une anatomie impossible*, París: L'Échoppe, 2004: Remite a las cuestiones de identidad individual y social con ayuda de los sistemas de identificación como el «Bertillonage», el psicoanálisis, radiografía y cinematografía. Dos sugestivas aproximaciones a la radiografía de CANGUILHEM, Denis, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France. 1844-1918*, París: Gallimard, 2004: Crítica a la estetización de la imagen científica, que es descontextualizada y reinscrita en el discurso formalista de la historia del arte, como evidencia; postfacio de Clément Chéroux sobre el gusto de los artistas de vanguardia por la fotografía científica. DIDI-HUBERMAN, Georges, «L'image scientifique et pseudo-scientifique», en LEMAGNY, J.C., ROUILLÉ, A. (eds.), *Histoire de la photographie*, Paris: Bordas, 1986, pp.71-75: Señala cómo a finales del XIX la esencia «científica» de la fotografía no entraba en contradicción con los nuevos usos pseudocientíficos, mágicos y a menudo delirantes que se le dieron, dejando de «reproducir» lo visible para comenzar a «producir» visibilidad y revelar la extrema variabilidad de lo visible. También FRIZOT, Michel (ed.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, París: A.Biro-Bordas, 1994: Una buena *summa* fotográfica donde subrayaba

Esta circunstancia hizo que *Un nuevo tipo de rayos* fuese reproducido o, cuanto menos, citado en extenso, no sólo por las publicaciones especializadas, sino por la prensa cotidiana, e ilustrado, tal como había hecho el propio Röntgen, con algunas de sus fascinantes *skiografías* o «fotografías de sombras». Una caja de madera en cuyo interior se perfilaban varios pesos de metal, el cañón de su rifle albergando dos balas y, más que todas, la célebre mano izquierda de Bertha Röntgen fueron las imágenes que causaron mayor sensación.

Algunas de las conclusiones fundamentales expuestas en aquel comunicado eran que: 1) «Si dejamos pasar la descarga de una bobina de Ruhmkorff a través de un tubo de vacío de Hittorf, o un tubo de Lennard, de Crookes, o aparato similar suficientemente vacío, y si se cubre el tubo con una cobertura de cartulina negra, se observa en la habitación a oscuras que una pantalla de papel pintada con platinocianuro de bario situada cerca del aparato se ilumina brillante o deviene fluorescente con cada descarga [...]. Esta fluorescencia aún es visible a dos metros del aparato»; 2) «Todos los materiales son transparentes a este agente, aunque en grado ampliamente diferente»; 3) «La transparencia de varias sustancias, asumiendo su mismo grosor, depende principalmente de su densidad»; 6) «De especial significación es el hecho de que las placas fotográficas son sensibles a los rayos X [...]. La retina del ojo es insensible a estos rayos»; 12) «Llego a la conclusión de que los rayos X no son idénticos a los rayos catódicos, sino que son producidos por los rayos catódicos en la pared de vidrio del aparato de descarga»; 17) «Parece existir algún tipo de relación entre los nuevos rayos y los rayos de luz. Al menos eso indican la formación de sombras, la fluorescencia y los efectos químicos que son comunes a ambos tipos de rayos».⁸

que que «La découverte des rayons X et de leurs effets allait avoir une action considérable sur la pensée moderne: il était en effet avéré qu'une émanation tout à fait invisible pouvait se manifester sur une plaque photographique (on oubliait assez vite le mode opératoire et les intermédiaires techniques), et qu'en outre on pouvait visualiser avec cet invisible une réalité interne des corps, elle aussi invisible, une sorte d'«intériorité»» (p.281); THOMAS, Ann (ed.), *Beauty of Another Order. Photography in Science*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1997: Recoge varios ensayos reseñables de Martin Kemp sobre la fotografía médica antes de 1900, Ann Thomas sobre «lo imperceptible desvelado» que incluye los rayos-x, o John Mc Elhone quien también hace referencia a éstos.

8 GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen, op.cit.*, pp.41-52; NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen, op.cit.*, pp.310-317. Después de aquel comunicado preliminar sobre «Eine neue Art von Strahlen», Röntgen sólo publicó otros dos artículos acerca de los rayos-x: el 9 de Marzo de 1896 «Una nueva forma de rayos. Continuación» y el 10 de Marzo de 1897 «Otras Observaciones sobre las Propiedades de los Rayos-X». Ver las citas más o menos extensas y literales del comunicado de Röntgen por parte de la prensa en el dicho adenda de publicaciones periódicas contemporáneas al descubrimiento.

Efectivamente, aquellos rayos desconocidos que, consecuentemente, Röntgen tuvo a bien denominar «rayos x», eran análogos a la luz visible y, sin embargo, distintos, pues no era posible refractarlos, ni reflejarlos y, fundamentalmente, porque atravesaban los cuerpos y topografiaban la densidad de su interior en escala de grises.⁹

El Dr. Zorn quiso amenizar los quince o veinte minutos de espera que iba a tomar impresionar la placa donde había puesto la mano de Cloé mostrándole los resultados de otras sesiones de «física recreativa». «–Este pollo, esta rana, esta rata, han sido expuestos a la luz de la ampolla, absolutamente intactos; los rayos X han atravesado las plumas, tejidos, pieles y, detenidos por la osamenta, han fijado los esqueletos con una precisión admirable».¹⁰ Maravillado

9 El hallazgo que revolucionaría la forma de ver, pensar y representar la realidad tuvo lugar el 8 de noviembre de 1895 en el laboratorio 119A del departamento de física de la Universidad de Würzburg, en el curso de las investigaciones que Röntgen desarrollaba acerca de la naturaleza y de la potencia de los rayos catódicos. Estos rayos, uno de los principales objetos de estudio de la ciencia en el último cuarto del siglo XIX y que no son otra cosa que corrientes de electrones se generan al aplicar una corriente eléctrica al polo negativo de un tubo de vidrio en el que se ha hecho un vacío relativo y saltar al ánodo o electrodo positivo. La descarga se acompaña de unas luminiscencias cuyo color varía en función de la naturaleza del gas enrarecido que aún conserve el tubo de vacío. Era conocida la acción química de los rayos catódicos en superficies sensibilizadas, pero para impresionarlas tenían que estar situadas a escasos centímetros del tubo; de ahí que, al ver fluorescer unos cristales a más distancia, Röntgen comenzase a sospechar la existencia de un tipo de radiación desconocida. Fue al tratar de registrar las sombras de esa radiación en una superficie sensible cuando descubrió que, además de ser invisible, atravesaba cuerpos opacos de diversas densidades. Sobre Crookes, ver: FOURNIER D'ALBE, Edmund Edward, *The Life of Sir William Crookes*, prefacio de Sir Oliver Lodge, Londres: Fischer Unwin, 1923: Extensa y amena biografía del descubridor del Talio (1861), de los rayos catódicos y lo que denominó «cuarto estado de la materia» (1877) e inventor del radiómetro (1875), además de célebre defensor de la realidad de los fenómenos psíquicos (a cuyo estudio se dedicó entre 1871 y 1874). Sobre la afición espiritista de Crookes y en un notable análisis de la época, ver OPPENHEIM, Janet, *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp.338-354. Ha de decirse que el 20 de febrero de 1890, el profesor de física de la Universidad de Pensilvania (Filadelfia) A. E. Goodspeed y el fotógrafo inglés W. N. Jennings encontraron algunas de las placas fotográficas que empleaban para registrar las fluorescencias en el tubo de Crookes con unas manchas circulares que consideraron defecto de fábrica o exposición accidental. Al publicar Röntgen su descubrimiento, no tardaron en reproducir aquellos «errores» y publicarlos reclamando méritos. Goodspeed y Jennings lo vieron sin saber verlo.

10 DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis, *Les Derniers scandales à Paris, op.cit.*, p.82: «–Ce poulet, cette grenouille, ce rat, ont été exposés à la lumière de l'ampoule, absolument intacts; les rayons X ont traversé plumes, tissus, poils, et arrêtés par l'ossature, ils ont fixé les squelettes avec une précision admirable». EDER, Joseph Maria, VALENTA, Eduard, *Versuche über photographie mittlest der Röntgenschen Strahlen*, Viena: Lechner Knapp – Nueva York: Ezra Mack, 1896. Atlas encargado por su célebre amigo Ernst Mach, que se contaba entre las eminencias científicas a quienes Röntgen había enviado su comunicado del descubrimiento previa publicación, con

él mismo, Zorn anunciaba que en sólo un momento la mano de Cloé iba a ser «una mano descarnada, una verdadera mano de esqueleto con todos los detalles de su anatomía, y en una claridad absoluta; se verán la carne, los músculos, los tendones, la dermis y la epidermis penetrables a la luz, extendiéndose una especie de nimbo en torno a ella y mostrándola indecisa y ligera». Dicho lo cual, Cloé, entre aterrada y divertida, retiró la mano con un «–decididamente, querido doctor, ¡prefiero creer que ver!»¹¹

Mitología radiográfica

Como Cloé, Bertha también hubiese preferido creer a ver esa sobrecogedora vanidad de vanidades que sólo podía ser cosa del diablo. No lo decía ella, sino el mismo Röntgen. Según recordaba Bertha, la tarde del 1 de enero de 1896, cuando ambos se dirigían a enviar por correo los paquetes con copia del comunicado preliminar y de las primeras radiografías dirigidos a algunos amigos y científicos eminentes, como Franz Exner, Ludwig Zehnder, Lord Kelvin, Henri Poincaré y Ernst Mach, Röntgen la estremeció musitando «ahora el diablo tendrá que ser pagado».¹² No hay duda de que fue endiablada la

objeto de reproducir los experimentos de Röntgen y documentar tanto la técnica como las posibilidades de la radiografía. Al hacerlo, además, produjeron una serie de imágenes de una belleza impresionante. El pequeño estudio incluye quince fotogramas de estructuras internas diversas realizados a partir de radiografías: manos de individuos de diferentes edades, pies, peces, batracios, un camaleón, una liebre y una serpiente –*AEsculap-Schlange*. Destaca la sencillez de las composiciones, la formidable nitidez de las formas, las delicadas variaciones tonales y luminosidad brillante de las imágenes.

11 *Ibid.*, pp.82-83: «–Ce serait une main décharnée, une véritable main de squelette, avec tous les détails de son anatomie, et dans une netteté absolue; on y verrait la chair, les muscles, les tendons, le derme et l'épiderme pénétrables à la lumière, s'étendant autour d'elle en une sorte de nimbe, et la montrant indécise et légère». «–Décidément, cher docteur, j'aime mieux croire que voir!» Otra escena análoga aparece en PARDO BAZÁN, Emilia, *La Quimera* (1904, publicado en la revista madrileña *La lectura*), edición al cuidado de Marina Mayoral, Madrid: Cátedra, col. «Letras Hispánicas», 1991, pp.274-281: en esta ocasión es el Dr. Luz el que hace la radiografía de la mano de Clara, que vio «¡Su propia mano, sus huesos, no cual llegarían a estar en el ataúd, sino animados de vitalidad singular!» (p.281). «Clara se figuró que una mujer nueva nacía en ella; que por primera vez penetraba la significación de una fantasmagoría hasta entonces indescifrable, fatigosa como todo lo que carece de sentido, y sin embargo solicita la atención. «He vivido ciega», murmuró interiormente, estupefacta. No la parecían posibles ni el engaño ni el desengaño. La sensación fue cual si hallándose en algún recinto cerrado y donde escasease el aire, de ímpetu las paredes y angosturas se desvaneciesen, penetrando un huracán vivaz, ardiente y embriagador, y abriéndose a sus corrientes todo el ser» (p.280).

12 NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen*, op.cit., p.98: «Nun wird man dem

celeridad con la cual se propagó la noticia del descubrimiento que, para sorpresa de un completamente desinformado Röntgen, apareció publicada el 5 de enero en el *Neue Freie Presse*, cuyo propietario era el padre de un amigo de Exner a quien éste había mostrado el comunicado y las extraordinarias imágenes. El 7 de enero *The Standard* daba a conocer el «descubrimiento sensacional» a los londinenses, el 8 lo publicaba el *New York Times*, el 10 *Le Petit Parisien* y el 31 *La Vanguardia*, por citar sólo algunos de los primeros. En cuestión de días no parecía haber hueco en la prensa para otra noticia que la de los «rayos x» y la «fotografía a través de cuerpos opacos». El *Times*, *Le Matin* o *L'Illustration*, el *Literary Digest* o *The Nation*, *El País*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Época*, *La Ilustración Artística* y la *Ilustración Española y Americana* no tardaron en sumarse. Por supuesto, la noticia fue ampliamente comentada en revistas de divulgación científica como *Nature*, *Science*, *Scientific American*, *Life*, *La Nature* o la *Revue Scientifique*; así como en publicaciones especializadas en medicina, como el *British Medical Journal*, el *Journal of the American Medical Association*, el *Wiener Klinische Wochenschrift* o la *Revista de Medicina y Cirugía Prácticas*; en aquellas especializadas en electricidad, como el *Electrical World* o *L'Eclairage Electrique*; en las dedicadas a la fotografía, como el *British Journal of Photography*; en revistas espiritistas, como la *Revue Spirite*, *Le Spiritualisme Moderne*, *La Vie Mystérieuse* o el *Journal du magnétisme*; sin olvidar las publicaciones humorísticas, como *La Caricature*, *Le Rire* o *Punch*, que dieron buena cuenta de la mitología extensa y variopinta que comenzaba a generar aquella «luz invisible».¹³

A las aplicaciones médicas evidentes, como la efectiva detección de patologías óseas del tipo de las manos y pies de seis dedos que chiflaban a Albert Londe, o la localización de cuerpos extraños alojados en el organismo, se unió una miríada de «aplicaciones diversas» que conformaban el colofón de todo manual radiológico. Los rayos-x aparecieron como la panacea universal, *promesse du bonheur* y de límpida higiene, prometiendo desde curar la ceguera hasta ¡«volver a un negro blanco»!¹⁴ Sin embargo, la última vuelta de tuerca ya

Teufel zahlen müssen».

13 Sobre la rápida divulgación del descubrimiento ver GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen*, op.cit., pp.56-62; o NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen*, op.cit., pp.112-125: El capítulo nueve, «The News Media», recoge fragmentos de algunos de los artículos publicados. Ver adenda de publicaciones periódicas contemporáneas al descubrimiento.

14 ANÓNIMO, «Les rayons X et la cécité», *La Radiographie*, nº1, 10 febrero 1897, p.21: Nota escéptica que se hacía eco de una noticia publicada en el *Sun* neoyorkino donde se informaba del éxito de un experimento llevado a cabo por el Dr. Astudilla en La Habana «en soumettant à l'influence des rayons X un mendiant aveugle» que había terminado distinguiendo «nettement» todo el mobiliario y los objetos del gabinete. FOVEAU De COURMELLES, François-Victor, «L'œil et les rayons X», *La Radiographie*, nº16, mayo 1898, pp.95-102: Foveau de Courmelles analizaba

la había dado H. G. Wells en 1897, volviendo a Griffin invisible. El antihéroe de Wells había empleado «una especie de vibración etérea» para alcanzar el índice de refracción del aire y volverse así invisible; una forma de vibración que Griffin, como todos aquellos científicos de la época que se querían descubridores de radiaciones desconocidas, insistía en aclarar que no se trataba de «estas vibraciones Röntgen» y que no tenía noticia de que «estas otras más hayan sido descritas; aunque son bastante evidentes».¹⁵

El 27 de noviembre de 1897, *L'illustration* abría sus páginas con un «buscador de proyectiles» que pretendía cuadrar la posición de éstos en el cráneo tomando dos o más radiografías desde distintos puntos de vista. Es difícil decir si inquieta más el aparataje radiográfico que el desventurado paciente porta

la hipótesis de la sensibilidad ocular a los rayos-x, recogiendo la ponencia que Marey había presentado por él ante la Académie des Sciences el 14 de marzo de 1898 y en la cual daba cuenta del estudio de los efectos de los rayos-x sobre el ojo en 240 casos de ceguera total o parcial. No pudiendo extraer conclusiones irrefutables en ningún sentido, Foveau de Courmelles consideraba que «la rétine peut acquérir dans certains cas de cécité une hyperacuité comparable à la sensibilité de la plaque photographique qu'impressionnent les rayons X» (p.99).

15 WELLS, Herbert George, *The Invisible Man*, Londres: C.A. Pearson, 1897, ver capítulo XX, «At the house in Great Portland Street»: Griffin, el antihéroe de Wells explica someramente a su amigo Kemp el experimento que le ha hecho invisible: «The essential phase was to place the transparent object whose refractive index was to be lowered between two radiating centres of a sort of ethereal vibration, of which I will tell you more later. No, not those Roentgen vibrations –I don't know that these others of mine have been described. Yet they are obvious enough. I needed two little dynamos, and these I worked with a cheap gas engine» (p.153). El primer experimento lo realizó con una gata cuya invisibilización tardó tres o cuatro horas: «The bones and sinews and the fat were the last to go, and the tips of the coloured hairs. And, as I say, the back part of the eye, tough, iridescent stuff it is, wouldn't go at all». A continuación, Griffin relata su propia desaparición, a la que se sintió abocado como método de fuga: sentía estar ardiendo, «I shall never forget that dawn, and the strange horror of seeing that my hands become as clouded glass, and watching them grow clearer and thinner as the day went by, until at last I could see the sickly disorder of my room through them, though I closed my transparent eyelids. My limbs became glassy, the bones and arteries faded, vanished, and the little white nerves went last. [...] I went and stared at nothing in my shaving-glass, at nothing save where an attenuated pigment still remained behind the retina of my eyes, fainter than mist». Otro «hombre invisible» sería el pelirrojo del relato de Daniil Kharms. KHARMS, Daniil, *Incidences*, edición, traducción y postfacio de Neil Cornwall, Londres: Serpent's Tail, 2006, p.24: «There was a red-haired man who had no eyes or ears. Neither did he have any hair, so he was called red-haired theoretically. He couldn't speak, since he didn't have a mouth. Neither did he have a nose. He didn't have any arms or legs. He had no stomach and he had no back and he had no spine and he had no innards whatsoever. He had nothing at all! Therefore there's no knowing whom we are even talking about. In fact it's better that we don't say any more about him». Kharms, miembro fundador de OBEIRU (Unión de Arte Real) que, desde 1928, defendía la autonomía del arte de las leyes de la lógica y de la utilidad práctica, anotaba este estupendo y sucinto relato, el 7 de enero de 1937, en un cuaderno titulado *Sluchai o Incidences*; en una nota al margen apuntaba «Contra Kant».

en la cabeza o el tipo vestido a la rusa que le acompaña y que oculta con un vendaje sospechoso qué es lo que le ha ocurrido a su ojo derecho. Pero cuando la inquietud se torna escalofrío es ante la noticia de que un tal Dr. Dieffenbach se empeña en efectuar la transformación fenomenal de «etíopes en caucásicos» con ayuda de los rayos-x. La publicidad de todo tipo de bebedizos cura-lo-todo, ungüentos limpiadores y pulimentadores, linimentos, profilácticos e incluso whisky «de rayos-x» llenaba la prensa: ninguna mancha ni germen se les podría resistir, ningún rastro, ninguna huella.¹⁶

En la 2ª Exposición Internacional de la Higiene, celebrada en Dresde en 1930 se presentó «Der Gläserne Mensch», «El Hombre de Vidrio», al que en la Exposición Universal de Nueva York de 1939 se llamaría precisamente «X-ray man». ¹⁷ Este «hombre de vidrio», elaborado con celo por el fabricante de maniqués Franz Tschackert en los hornos de una fábrica de confituras, habría podido encarnar al «hombre nuevo» de las utopías sociales de los años veinte que soñaban con un sujeto no alienado y ciudadano de un estado democrático, pero cuando aquellas utopías degeneraron en pesadilla totalitaria pasó a ser el modelo siniestro de sus principios higienistas, eugenésicos y de control social: un hombre transparente para una sociedad transparente, paradigma de la perfecta visibilidad e indiferencia que ha de existir entre interior y exterior, tanto

16 En 1909, Wells publicaba *Tono Bungay*, la aventura vital de George Ponderevo, sobrino de un químico e inventor de un cura-lo-todo llamado Tono Bungay cuyo éxito y el imperio que su tío Edward levanta con él, le harían tomar conciencia de la decadencia y corrupción de la sociedad. WELLS, Herbert George, *Tono Bungay* (Londres: Macmillan, 1909), Londres: Ernest Benn, 1926: El componente esencial del Tono Bungay era el *quap* que, como explicaba Gordon Nasmyth a George y a su tío Edward, «is the most radio-active stuff in the world. That's quap! It's a festering mass of earths and heavy metals, polonium, radium, ythorium, thorium, carium, and new things too. There's a stuff called Xk –provisionally» (p.254). George descubre que hay algo literal y metafóricamente canceroso en el quap: «radio-activity», decía, «is a real disease of matter. Moreover it is a contagious disease. It spreads. You bring those debased and crumbling atoms near others and those too presently catch the trick of swinging themselves out of coherent existence. It is in matter exactly what the decay of our old culture is in society, a loss of traditions and distinctions and assured reactions» (p.374). Wells hacía un juego de palabras con «quap» y «crap», literalmente «mierda», para aludir a la decadencia cultural.

17 La 1ª Exposición Universal de la Higiene se había celebrado en Dresde en 1911; la 2ª se celebró coincidiendo con la inauguración del Museo de la Higiene, cuya mayor atracción fue el Gläserne Mensch fabricado por Franz Tschackert. La fascinación despertada por el «hombre de vidrio» fue tal que la sala donde se exponía en la Exposition Internationale de 1937 tuvo que cerrarse por exceso de afluencia. Los giros revolucionados de los hombres–maniqués del *Ballet Triádico* (1922) de Schlemmer están entre los endiablados de Paganini y los orgánicos de la Füller o los de la Napierowska metamorfoseada en radiómetro a ojos de Francis Picabia. ROTH, Martin, «L'homme de verre», *Terrain*, n°18, marzo 1992, pp.103-115.

individual como colectivamente.¹⁸ Entre quienes quedaron sobrecogidos por el modelo anatómico que actualizaba aquellos de Raimundo di Sangro y aquellos albergados en el Museo de la Specola, se contaban profesores destacados de la Bauhaus como Herbert Bayer y Oskar Schlemmer. Schlemmer debió reconocer en aquel hombre transparente su modelo de *Hombre en el círculo de las ideas*, hombre sintético y áureo al que había dado forma en 1928, deudor evidente del modelo de Leonardo, aunque, en consonancia con el dinamismo vertiginoso de los tiempos, él había puesto el suyo a la carrera. El hombre dinámico de Schlemmer corría y se escapaba del tiempo, conjugando modelos anatómicos del pasado como los del persa Ibn Ilyas Mansur del siglo XIV y los más actuales estudios «radio-anatómicos» de cuerpos inyectados con soluciones fluorescentes y luego radiografiados. Lo que resulta más llamativo del modelo de Schlemmer no es el cráneo perfectamente visible bajo una escasísima pelambrera, ni la henchida caja torácica, ni la columna vertebral cuya curvatura acompaña la de aquella, ni el fémur, tibia y peroné de su pierna izquierda; lo que llama la atención de este bailarín de pies ligeros que flota sobre la línea de su «coreografía cinética» es el perfil de una manga derecha. Schlemmer recoge la carne transparentada y los huesos del brazo bajo ese breve contorno de tejido presentando una imagen radiográfica prototípica. En el hombre dinámico de Schlemmer lo visible y lo invisible se contienen mutuamente, como lo estático y lo dinámico, lo dérmico y lo anatómico ¿Cómo no iba a interesarse por los espacios imposibles, de una profundidad incomparable reducida a la breve superficie de un cristal que realizaba la radiografía, quien había concebido el «Kompressionismus»?¹⁹

18 Dentro de la pauta normalizadora del III Reich se reeditaron y tradujeron los atlas radiográficos de «el hombre normal» elaborados por Rudolf Grashey en 1905. Resulta paradójico porque entre sujetos radiografiados las diferencias se hacen menos evidentes que en carne viva. GRASHEY, Rudolf, *Atlas de Röntgenogramas típicos del cuerpo humano normal* (*Typische Röntgenbilder des normalen Menschen*, Munich: s.e., 1905), traducción de la quinta edición alemana por Alfonso Dehesa y Julio Palacios, Barcelona: Labor 1930. GRASHEY, Rudolf, *Atlas de Röntgenogramas de patología quirúrgica* (*Chirurgisch-Pathologische Röntgenbilder*, Munich: s.e., 1905), traducción de la segunda edición alemana por Dr. Eugenio Jaumandreu, Barcelona: Labor, 1930. Agradezco esta referencia a Juan José Lahuerta. Otro atlas radiográfico de muy distinto pelaje es el que Ernst Mach, quien se contaba entre aquellos a quienes Röntgen había enviado su comunicado previa publicación, solicitó a Joseph Maria Eder y Eduard Valenta con objeto de documentar la técnica y las posibilidades de la radiografía. Al hacerlo, además, produjeron una serie de imágenes de una belleza impresionante. El pequeño estudio incluye quince fotogramas de estructuras internas diversas realizados a partir de radiografías: manos de individuos de diferentes edades, pies, peces, batracios, un camaleón, una liebre y una serpiente. Destaca la sencillez de las composiciones, la formidable nitidez de las formas, las delicadas variaciones tonales y luminosidad brillante de las imágenes. EDER, Joseph Maria, VALENTA, Eduard, *Versuche über photographie mittelst der Röntgenschen Strahlen*, Viena: Lechner Knapp – Nueva York: Ezra Mack, 1896.

19 ARP, Hans, LISSITZKY, *Die Kunstismen. 1924-1914*, Erlenbach-Munich-Leipzig: Eugen

Más allá de los usos quirúrgicos e higienistas encontrados para los nuevos rayos, aparecieron otros más prácticos y menos siniestros. La archivisión radiográfica prometía descubrir todo tipo de falsificaciones, de momias, diamantes, azafrán o animales fantásticos, y desenmascarar a contrabandistas de todo pelaje y condición. En 1897 se instalaron puestos de exploración radiológica en las aduanas francesas que, evidentemente, suscitaron el máximo interés. El 11 de julio de 1897, *L'Illustré Soleil du Dimanche* ilustraba su portada con el flamante puesto instalado en la estación de Saint-Lazare. Un entarimado con aires de aquellos donde la guillotina había hecho de las suyas alzaba al sospechoso por encima de las cabezas de curiosos y viajeros mientras un aduanero escrutaba al sujeto interpuesto entre su «lorgnette humaine» y el tubo de Crookes o similar que la iluminaba. En la esquina inferior izquierda de la imagen observamos con el aduanero los secretos abrigados por el deshonesto caballero: «se perciben los cigarros que un viajero sospechoso introducía fraudulentamente, el revólver, el puño americano, incluso las llaves maestras (arsenal habitual de los ladrones), que llevaba en un doble fondo de su maletín, las joyas contenidas en estuches ocultos en los pliegues de su ropa y hasta en sus zapatos».²⁰ Entendemos que al viajero en portada le habían sorprendido al término de sus andanzas, a diferencia de a los propietarios de la maleta donde habían aparecido «artefactos anarquistas» y del cuadro en cuyo marco «los rayos X mostraron todo un arsenal». «¡*Quel tableau charmant!*» habría dicho Félix Fénéon encantado con el ingenio.²¹

Rentsch, 1925; reproducción anastásica de *Die Kunstismen. 1924-1914*, Baden: Lars Müller, 1990, p.10. Y ¿qué era tal Compresionismo sino, como supo ver Ángel González, la otra cara del Prounismo de El Lissitzky? GONZÁLEZ, Ángel, «Caligari en la Bauhaus» (1996), en *El Resto. Una historia invisible del arte moderno*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2000, pp.204-215. WINGLER, Hans Maria, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933* (1962), Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

20 LAURENT, Ch., «Radioscopie», *L'Illustré Soleil du Dimanche*, 11 de julio 1897, p.4: «C'est ainsi que dans notre gravure, on aperçoit les cigares qu'un voyageur suspect introduisait en fraude, le revolver, le coup américain, les fausses clefs même (arsenal ordinaire des cambrioleurs), qu'il portait dans un double fond de son sac à main, les bijoux enfin contenus dans des écrins cachés aux plis de ses vêtements et jusque dans ses chaussures». «Ces expériences véritablement extraordinaires, auxquelles s'est livré devant nous, à la gare Saint-Lazare [...] ont frappé d'admiration tous les assistants».

21 *Ibid*: Destaca «l'examen radioscopique d'une valise où les douaniers, avec leurs procédés ordinaires d'investigation, n'avaient rien révélé de suspect [...] des engins anarchistes apparurent, habilement dissimulés dans un double fond. De même, dans le cadre d'un tableau jusqu'alors examiné en vain, les rayons X montrèrent tout un arsenal». Héte aquí la relación entre arte y terror que señala Ángel González. GONZÁLEZ, Ángel, «Arte y Terror», en *Arte y Terror*, Barcelona: Muditó & Co., 2008, pp.85-120, ver pp.105-107 sobre la «marmitte charmante» a la que aludía Fénéon.

En *Le Rire* sacaron un buen partido de estas exploraciones radiológicas. En una de sus atinadas caricaturas vemos un grupo de viajeros pasando ante el mostrador de aduanas, vistos a simple vista y como con rayos-x al modo de los trataditos sobre la materia. Damas y caballeros recitan al unísono «no tenemos nada que declarar», aunque, bien visto, hasta la niña y su globo pasan todo tipo de cosas de extraperlo. La aparentemente oronda y jorobada mujer en cabeza camufla foie y jamones ahumados bajo sus faldas y sombrero; el caballero que la sigue camina parapetado entre una saca de harina de maíz y un barril de grasa de oso; el tercero se ciñe a un cargamento de cigarros puros habanos; la última señora, que ahueca sus faldas con cuarenta metros de encaje de Brujas, hace equilibrios con la salchicha de Francfurt que amolda su sombrero y la cabeza de queso holandés de la criaturita con cuerpo de barril de ginebra de Schiedam. Cerrando filas, la niña lleva enaguas de botellas de aceite y un globo lleno de bulas de excomunión.²² Lucien Métivet firmó varias de estas caricaturas de los usos radiológicos para revelar la condición enmascarada de los individuos. En una de ellas, el funcionario de aduanas de turno preguntaba «¿Algo que declarar, jovencito? Vamos a verlo» y, después de echar un ojo en el fluoroscopio portátil «...Vaya, vaya, vaya... Pase, señorita».²³

«The Roentgen Rays, the Roentgen Rays,
What is this craze?
The town's ablaze
With the new phase
of X-Ray's ways.
I'm full of daze,
shock and amaze;
For nowadays
I hear they'll gaze
Thro' cloak and gown –and even stays,

22 ANÓNIMO, «Instantané Roentgen servant à découvrir la fraude» (*Le Rire*), en FONT PEYDRÓ, Juan, «El descubrimiento de los rayos X», *Historia y Vida*, nº35, 1971, pp.44-53, cita p.51: «On annonce que M.Pallain, Directeur général des douanes, vient d'appliquer les rayons X à la découverte des fraudes dans les bagages des voyageurs». La caricatura aparece como en el tratado de Londe y los que le siguieron, como una pareja de imágenes, fotografía y radiografía. Las damas y los caballeros proclaman al unísono «Nous n'avons rien à déclarer», pero la imagen inferior revela que, bajo vestidos, faldas, sombreros y gabanes, se esconde un arsenal de contrabando: «1) Purée, 2) Gutta-percha, 3) Foie de volaille, 4) et 5) jambons fumés; 6) Corne pulvérisée, 7) Fressure de veau marmée, 8) Graisse d'ours; 9) Cigares et tabac de la Havane; 10) Sauchisse de Francfort, 11) Fromage de Hollande, 12) Petit baril de Schiedam, 13) Dentelle de Bruges, 40 mètres; 14) Huile, 15) Bulles d'excommunication».

23 *Ibid.*, p.51.

El «e incluso permanece» es el punto clave en esta coplilla de Wilhelma, que podríamos aventurarnos a suponer el alias chistoso del autor como alter ego femenino de Wilhelm Conrad Röntgen, titulada «X-actamente así» y, por extensión, punto clave en toda la mitología radiográfica, pues no se trataba sólo de que esta luz observase a través de capas y de trajes sino que, para más irreverencia, la huella y prueba irrefutable de lo visto permanecía. Ningún secreto estaba ya a buen recaudo, ni en cuanto a cuerpos ni en cuanto a moral se refería. El 21 de marzo de 1896, *La Caricature* traía en portada una caricatura de Sorel que, bajo el epígrafe «El rayo X», presentaba a una pareja de burgueses a cual más masculino, él poniéndose gallardo, ella rotunda y con un incipiente bigote a juego con el de su esposo, a punto de ser retratados. «-¡Eh!, ¡nada de bromas!», avisaba el caballero, «¿no irá a lanzarnos su rayo transparente a través de nuestras costumbres?...» Belicosas costumbres que el temido rayo transparente ya había proyectado sobre el fondo del estudio. El autor de un articulito publicado en *El Imparcial* el 7 de mayo albergaba otros temores más, digamos, prácticos. Éste se preguntaba: «¿Qué novio o novia amartelado o amartelada se atreverá a confiar sus expansiones amorosas si sabe que un empleado grosero puede mofarse de ellas con sólo encender la lámpara reveladora de los rayos X? ¿Qué banquero confiará sus intereses a tan inseguro conductor, ni quién se atreverá a poner bajo sobre un billetito de cinco o diez duros, si tiene por enemigos la doble vista natural de los empleados de correos y la indiscreta luz catódica?» ²⁵ Una caricatura alemana ilustraba los temores del articulista español. En la «Declaración de amor», aparecen dos jóvenes, amartelado y amartelada, confiados en haber dejado del otro lado de la puerta las miradas indiscretas. La pareja no contaba con el diablo y su diabólico ingenio, para el que «la opacidad de los cuerpos resultaba una frase carente de sentido» y que había dejado los suyos desprovistos

24 WILHELMA, «X-actly So», *Electrical Review*, 17 de abril 1896: «Los Rayos Roentgen, los Rayos Roentgen, / ¿Qué es esta locura? / La ciudad alucina / Con la nueva fase / de las maneras de los Rayos-X. // Estoy lleno de confusión, / shock y asombro; / Pues hoy en día / oigo que observan / A través de capa y traje –e incluso permanecen, / Esos traviesos, traviesos Rayos Roentgen». Desde que Otto Glasser recoge este poema, en Buena parte de los estudios sobre rayos-x recogen este poema, probablemente porque aparece en uno de los primeros que a su vez es fuente principal de los siguientes como es el de GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen*, op.cit., p.81. A pesar de lo completo de la monografía de Glasser faltan algunos datos como, en este caso, el número y la fecha de publicación del poema. El estudio de Glasser incluye un apéndice con todos los artículos publicados por Röntgen y muchos de los de sus comentaristas.

25 S., R., «Cartas y caretas. Cartas cantan», *El Imparcial*, 7 de mayo 1896, p.1. El autor añadía «Campoamor adivinó los estragos de esos rayos X, como Lope de Vega leyó en el porvenir la invención del telégrafo». Ver adenda de publicaciones periódicas.

de tejidos únicamente caracterizados y ornados con joyas, espada y espuelas.²⁶ El loro, que previsiblemente no tardaría en dar testimonio de lo ocurrido y que, a diferencia de la pareja, conservaba pellejo y plumaje, resta secretismo a la escena, así como el hecho de que la llave de la alcoba parezca estar echada por fuera, invitando a entrar más que evitándolo. El autor ribeteaba la base de la caricatura, sobretitulada «Duro y blando» por lo poco que es opaco y todo lo que es transparente a los rayos, con una curiosa sucesión de frascos que podrían hacer pensar en un proceso de destilación amoroso, de no remitir a aquellos que Thomas Alba Edison empleaba para refrigerar sus fluoroscopios. El terror y la fascinación se apoderaron de los newyorkinos en abril de 1896 ante el anuncio de que Edison iba a presentar su fluoroscopio en la Exposición Nacional de la Electricidad.²⁷ Miles de curiosos aguardaron turno en el tercer piso del Grand

26 ANÓNIMO, «El descubrimiento del Dr. Röntgen. La fotografía a través de los cuerpos opacos», *La Vanguardia*, 31 de enero 1896, p.4. El autor insistía en que realizar este experimento fascinante no requería más que de ese «juguete de física recreativa» designado con el nombre de tubo de Geissler, Hittorf o Crookes, una bobina de Ruhmkorff y una superficie sensibilizada; es decir, tres elementos de fácil acceso y al alcance de muchos bolsillos. Siguiendo lo comunicado por Röntgen, el articulista aclaraba que «las fotografías así obtenidas nada tienen de común con las fotografías ordinarias. No son rayos reflejados por los objetos cuya imagen se quiere obtener, los que impresionan la superficie sensibilizada, sino rayos directamente emanados del foco luminoso». Los dos primeros artículos publicados en España sobre los rayos-x y sus huellas obtenidas por radiación directa del cuerpo los firmaba alguien como FLOR, Roger De, «La Ciencia Amena. Un descubrimiento sensacional», *Diari de Barcelona*, 13 de enero 1896, pp.641-643; «Más sobre un descubrimiento sensacional», *Diari de Barcelona*, 20 de enero 1896.

27 FUCHS, Arthur W., «Edison and Roentgenology», *The American Journal of Roentgenology and Radium Therapy*, vol.LVII, nº2, febrero 1947, pp.145-156, crónica de la exposición en pp.153 y 155: incluye fotografías y declaraciones de Edison al *New York Herald* a propósito de la fallida radiografía cerebral y al *Electrical Engineer* sobre el fluoroscopio. La sobreexposición a los rayos en las *tournées* por las ferias norteamericanas provocó al ayudante de Edison Clarence Dally quemaduras severas que degenerarían en varias amputaciones y finalmente su muerte en 1904 (fig.4, p.151: Edison y Dally probando el fluoroscopio; fig.5, p.152: ambos mostrándolo en la Electrical Exhibition de Nueva York). Sobre los peligros de la radiación ver GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen, op.cit.*, pp.89-91; y sobre el malogrado Dally ver KEVLES, Bettyann H., *Naked to the Bone, op.cit.*, p.48. Si bien los peligros de la sobreexposición a los rayos-x se habían observado desde 1896, no comenzó a emplearse equipamiento de seguridad como petos, guantes o escafandras de plomo cuyo uso introdujo Antoine Béclère, hasta la muerte de Dally y las amputaciones sufridas por radiólogos célebres como Mihran Kassabian, fallecido en 1910 a causa de la radiación. A pesar de todo, las quemaduras o miembros amputados se convirtieron en una especie de macabra característica común entre aficionados y radiólogos. Sin embargo, donde se harían evidentes de manera más terrible los efectos de la radiación sobre los cuerpos fue justo cincuenta años después de que Röntgen descubriese aquellos rayos, con las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki. La topografía de ambas ciudades –calles, escaleras, muros– se convirtió en superficie sensible donde los cuerpos quedaron registrados por la radiación; aquellas explosiones o incineraciones atómicas, radiografiaron los cuerpos sin mediación de dispositivo radiográfico alguno.

Central Palace de Nueva York para ver sus interiores –aún mejor si eran los de otros– en la actualización de las espectaculares disecciones anatómicas del siglo XVI, públicas y de pago como cualquier otro espectáculo teatral.

Ver como con rayos-x, decía el autor del artículo publicado en *La Vanguardia* el 31 de enero de 1896, «sería la verdadera *doble vista* a través de los cuerpos opacos, llevada a la más completa realización».²⁸ Una *doble vista* que es ver lo visible y lo invisible conjugados, como el radiógrafo amateur que al orientar su dispositivo de rayos-x hacia la puerta del apartamento descubría a la doncella curioseando desde el otro lado del ojo de la cerradura. Ahora bien, esta *doble vista* que desplegaba el horizonte de la visión a lo invisible requería una «adaptación previa» de los ojos. «¿Qué puede ser esta adaptación previa», decía el articulista anónimo, «sino una perturbación nerviosa análoga a la que permite a los hipnotizados ver fantasmas y quimeras a través de las paredes?»²⁹ «No serían los rayos equis», diría otro anónimo en el *Diario de avisos de Madrid*, «pero caballeros ¡vaya unas pupilas!»³⁰ Para ver de aquella manera, o bien se

28 ANÓNIMO, «El descubrimiento del Dr. Röntgen. La fotografía a través de los cuerpos opacos», *La Vanguardia*, 31 enero 1896, p.4: «A diferencia del ojo fotográfico, el ojo humano parece insensible a los rayos Röntgen, puesto que, como se ha dicho más arriba, cuando el tubo de donde emanan permanece envuelto en una cubierta negra, no se distingue fulgor alguno. Sin embargo, uno de los investigadores franceses que han reproducido en París los experimentos del profesor alemán, afirma que una mano colocada en el tubo de Crookes se convierte en fluorescente, y muestra a los ojos que han sabido adquirir una «previa y suficiente adaptación», los más minuciosos detalles de su estructura anatómica. Esto sería la verdadera *doble vista* a través de los cuerpos opacos, llevada a la más completa realización». Sobre *doble vista* ver el capítulo «Elogio de la realidad o la realidad extrañada».

29 ANÓNIMO, «El descubrimiento del Dr. Röntgen. La fotografía a través de los cuerpos opacos», *La Vanguardia*, 31 enero 1896, p.4.

30 ANÓNIMO, «Atropellos», *Diario de avisos de Madrid*, nº275, 2 de octubre 1896, p.2: «A propósito de los famosos rayos X, se ha descubierto en un número del *Mercure de France* del mes de Junio de 1728 que existía una señorita que tenía el don de ver lo que estaba oculto en las entrañas de la tierra. Descubría los manantiales de agua de 30 a 40 brazas de profundidad, y distinguía todo el interior del cuerpo humano si estaba desnudo; veía los abscesos y diagnosticaba mejor que lo hubiera podido hacer cualquier médico las causas de las enfermedades. El célebre matemático Huygens cuenta también que vio en las prisiones de Amberes un individuo que tenía la facultad de ver a través de los trajes con tal de que no hubiera en ellos tela roja. Habiendo ido a visitarle la mujer del carcelero con otras mujeres para consolarle de su cautividad, se admiraron de sus carcajadas y le preguntaron la causa, a lo cual respondió: «Es que hay entre vosotras una que no lleva camisa». Lo cual fue comprobado como cierto. Por último, Pausanias dice que un individuo llamado Lycaeus veía a través de las murallas. Durante el estío de 1820 se ofreció a la curiosidad de los parisienses otro individuo dotado de la facultad de distinguir los objetos en la mayor obscuridad. Aquí en Madrid hubo un establecimiento en el cual por un cuarto se adquiría el derecho de pinchar con un enorme tenedor en una caldera llena de caldo oscuro y espeso, donde flotaban algunos trozos de carne. A pesar de lo difícil que era adivinar dónde se encontraban los

tenía un dispositivo de rayos-x o bien se estaba de los nervios.

En diciembre de 1914, cuando comenzaba a escribir *Los 100 aforismos* hundido en una trinchera, Franz Marc debía estar de los nervios. En ese estado de perturbación nerviosa, Marc no pensaba en la *doble vista* facilitada por los rayos-x en los términos en los que lo hacía la prensa española en 1896, pero encontró en la capacidad reveladora de los rayos-x un *analogon* de la *segunda visión* que le ocupaba; una visión y conocimiento de la realidad esencial de las cosas más allá de las apariencias y de las convenciones que, en el caso de Marc, como en el de la visión con el «ojo del espíritu» que reclamaba Hermann Bahr en su esclarecedor ensayo *Expresionismo*, tenía funestos tintes proféticos.³¹ En su estupendo epílogo a la edición en castellano de los aforismos de Franz Marc, Javier Arnaldo recoge un pasaje de *Zur Kritik der Vergangenheit* (1914) donde el pintor hacía referencia a los rayos-x entre otros descubrimientos científicos e innovaciones tecnológicas como la radioactividad, el gramófono, el telégrafo o el cine, vinculando el conocimiento facilitado por éstos y el conocimiento paracientífico, en *segunda visión*, facilitado por la pintura. Como señalaba Arnaldo, «los experimentos radiográficos le confirmaron que la inteligibilidad de la naturaleza interna contaba en el ámbito de los progresos técnicos y científicos con un visible correlato».³²

Marc compartía la idea romántica del artista altamente «impresionable»

alimenticios pedazos, el dueño tuvo que cerrar la tienda porque iban a ella unos *zahories* que con los ojos cerrados, y sin apuntar, manejaban el tenedor como el propio Neptuno su tridente y solían enfilear dos pedazos de carne por mojada. No serían los rayos *equis*, pero caballeros ¡vaya unas pupilas!»

31 MARC, Franz, *Los 100 aforismos. La segunda visión* (1915), traducción, notas y epílogo de Javier Arnaldo, Madrid: Ardora, 2001. BAHR, Hermann, *Expresionismo* (*Expressionismus*, München: Delphin Verlag, 1916), introducción de Francisco Jarauta, traducción de Teresa Rocha Barco, Málaga: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1998, epígrafe «El ojo y el espíritu», pp.79-90. Bahr señalaba que «la verdad está presente, pero oculta» (p.35) y que, tras largo tiempo entregados a lo visible, comenzaba la época de de la escucha, de «no querer seguir viendo lo visible» y de volverse «hacia lo invisible» (p.53). GONZÁLEZ, Angel, «En la Época del Espíritu», en *Arte y Terror*, Barcelona: Mudito & Co, 2008, pp.121-154. Sobre una análoga visión profética de Nietzsche: MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud* (1924-1938), introducción y traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2000, p.123: En «La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia» (1947) apuntaba que Nietzsche, «en cuanto sensibilísimo instrumento de expresión y de registro, percibió de antemano, con su filosofema del poder, el imperialismo ascendente y anunció, como una aguja trémula y vibrátil, la época fascista de Occidente, en la cual estamos viviendo y en la cual seguiremos viviendo largo tiempo, a pesar de la victoria militar sobre el fascismo».

32 MARC, Franz, *Los 100 aforismos*, op.cit., p.58.

y cuya sensibilidad exacerbada le permite captar lo que pasa desapercibido a la mayoría. Otro de nuestros articulistas anónimos apuntaba en una lengua crítica literaria de mayo de 1896 que algunos individuos están dotados de una «especial organización» nerviosa que les permite «percibir vibraciones estéticas, especie de rayos X del arte, que el corazón de las gentes no percibe, pero que existen, sin embargo, como los rayos Röntgen que, invisibles a nuestros ojos, impresionan una placa sensible».³³ El poeta a quien el autor dirigía sus mordaces palabras carecía, evidentemente, de esta «especial organización».³⁴

***Memento mori* y condición esencial: semejanzas y simulacros**

A diferencia de Cloé de Haut-Brion, Hans Castorp quería ver, ver mejor y ver todo lo posible. No fue algo inmediato. Le llevó un tiempo comenzar a desentenderse de las convenciones del «allí abajo» e interesarse por descubrir su propia condición desprendida del tipo burgués que representaba; más de las tres semanas que pensaba permanecer «allí arriba». Sólo el clamor de la guerra le hizo sacudirse siete años de ensoñación embriagadora y descender para reintegrarse en el orden ordinario y fantasmagórico de las cosas. Qué duda cabe que ponerse en cuestión, desdejarse y comenzar a repensarse lleva su tiempo; de hecho, lleva una eternidad dado que conlleva poner el tiempo en suspenso, situarse *hors du temps* y hacer sitio a un tiempo prehistórico, al tiempo mítico de los orígenes que es, por cierto, el que hacía mágica la montaña de Thomas Mann.³⁵ Para ver

33 ANÓNIMO, «Las dos rosas, poema por D. Angel Corujo», *La Época*, 30 de mayo 1896, p.1.

34 Era habitual plantear la hipersensibilidad del artista en términos de «sistema receptor», como Ezra Pound o Breton, quienes hablaban de «antenas receptoras», o de superficie de registro, que habitualmente era cristal, como Rousseau, Cézanne o Klee.

35 Thomas Mann comenzó a escribir *La Montaña mágica* en 1912, después de visitar a su esposa en el sanatorio Wald de Davos donde estaba ingresada –con lo que tenía información de primera mano acerca de los métodos diagnósticos y tratamientos de la tuberculosis empleados habitualmente; interrumpió la escritura con el estallido de la Guerra, que es cuando hace descender a Castorp de la montaña, y, finalmente, publicó la novela en 1924. MANN, Thomas, *La Montaña Mágica* (*Der Zauberberg*, Berlin: S.Fischer, 1924), traducción de Isabel García Adán Barcelona: Edhasa, 2005, capítulo VI, sección «Cólera. Un momento realmente penoso», p.597: «Por supuesto que se daba importancia a la subdivisión del tiempo; se observaba el calendario, el ciclo de las estaciones, el retorno de cosas externas. Ahora bien, medir y contar el tiempo individual –el tiempo, que para cada uno de los de allí arriba era algo estrechamente ligado al espacio– era cosa de los principiantes y de los que estaban de paso; los veteranos vivían al margen de toda medida, en la eternidad de cada día, en el día eternamente repetido». «–Aquí arriba, en cambio [a diferencia de en el llano], ese orden y esa armonía están trastocados, en primer lugar porque aquí no hay estaciones reales, como tú mismo señalaste un día, sino únicamente días de verano y días de invierno, juntos y

mejor, ver *en enfance* como prescribía Baudelaire, hay que dejar de ver lo visto, hay que dejar de ver para ver más claro. De aquí que digamos que *La Montaña Mágica* no es sólo un magnífico relato sobre el tiempo, un *Zeitroman* que, como dijo bien Paul Ricoeur, del tiempo del que habla es, esencialmente, del «tiempo abolido», sino que es también un relato sobre la «visión abolida», un –si se nos permite– *Sehenroman* que habla de la emergencia de otros modos de ver.³⁶

Thomas Mann escenificó en la comunidad del Sanatorio Internacional Berghof la Europa enferma de la primera década del siglo XX: pacientes, médicos y visitantes encarnaban los distintos tipos sociales, actitudes científicas y filosóficas que en aquellos años se debatían entre la vida y la muerte. En su irónica y minuciosa narración de la decadencia de la burguesía, de la *Kultur* germana y del positivismo científico, el autor se ponía en la piel de Hans Castorp y emprendía «la gran aventura de su alma», desaprendiéndose y (re)educándose, no según los viejos dogmas sino con una actitud vital descreída y crítica.³⁷ Podría decirse que las eventuales etapas iniciáticas del *Bildungsroman* de aquel joven ingeniero de «naturaleza simple» son una sucesión de liquidaciones más que adquisiciones, de desenmascaramientos, de descargas de sentido, de pérdidas de vista y de visiones reveladoras que van conduciéndole a descubrir el carácter esencial de la vida moderna y del ser humano, a conocerse a sí mismo por lo que es y no por lo que tiene ni por lo que representa.³⁸ Así, diríamos que la postura que va adquiriendo el joven protagonista del relato es, más bien, una impostura, que

revueltos, y, en segundo lugar, porque el tiempo que transcurre aquí no es tiempo, con lo cual el invierno que llega no es un invierno nuevo, es el mismo de siempre, y esto explica el desagrado con que miras por la ventana» (p.600).

36 RICOEUR, Paul, *Temps et récit, vol.II: Troisième partie: La configuration dans le récit de fiction*, París: Éditions du Seuil, 1984, ver sección dedicada a «*Der Zauberberg*», en el capítulo IV: «L'expérience temporel fictive», pp.212-245, cita p.214: «Le déroulement du récit, en son aspect épisodique, incline donc à voir le fil conducteur de *la Montagne magique* dans la confrontation de Hans Castorp avec le temps aboli». Ricoeur distingue tres componentes esenciales en el relato de Thomas Mann: «l'effacement du temps» –es «le roman du temps»–, «la fascination par la maladie» –es «le roman de la maladie mortelle»– y el «destin de la culture européenne». Mann ha conjugado las tres grandes cuestiones –tiempo, enfermedad y cultura– «dans l'expérience singulière» de Hans Castorp (pp.218-219).

37 MANN, Thomas, *La Montaña Mágica, op.cit.*, capítulo VII, sección «Estalla la tempestad», p.1037.

38 SCHOPENHAUER, Arthur, «Aforismos sobre el arte de saber vivir», en *Parerga y Paralipomena. Escritos filosóficos sobre diversos temas (Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851), prólogo, traducción y notas de J. R. Hernández Arias, L. F. Moreno Claros y A. Izquierdo, Madrid: Valdemar, col. «Letras Clásicas», 2009, pp.335-534, ver p.337: Distingue entre «lo que uno ES», elemento esencial de su eudemonología, «lo que uno TIENE» y «lo que uno REPRESENTA». La mayúscula es suya.

es la postura de quien considera la arrogancia de un pretendido saber absoluto una «fanfarronada».³⁹ Esta es la postura del escéptico, pero de un escéptico que, a diferencia de lo que apuntaba Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, no sólo considera la realidad fantasmal del resto sino que llega a reconocerse a sí mismo fantasma entre fantasmas.⁴⁰ Y el momento que abre la brecha en la (re)educación de Castorp, el momento en que toma conciencia de su condición, el momento en que ve inscrita la muerte en su cuerpo vivo y en que se descubre desposeído de la retórica de la carne y de toda convención, es cuando se asoma, literalmente, al interior del ser humano en el fluoroscopio del Dr. Behrens.⁴¹ En ese momento, Castorp descubrió a Joachim y se descubrió a sí mismo no como los hombres de vida uniforme que creía, sino como espectros; y de esta forma, sombra entre otras sombras, Castorp acabaría perdiéndose en un cruel y ordinario campo de batalla, lejos ya de la montaña mágica, de su tiempo y espacio suspendidos, convalecientes y regeneradores, míticos y originarios.

En su relato sobre la emergencia de otros modos de ver y de pensar la realidad, los rayos-x merecieron una consideración especial para Thomas Mann, así como ese otro flamante modo de escrutar el interior del individuo sin contrariar el juramento hipocrático que era el psicoanálisis. De hecho, los dos representantes de la ciencia, de la ciencia moderna y paracientífica, no de la ciencia positiva del «allí abajo», eran un radiólogo y pintor *amateur* y un psicoanalista aficionado al espiritismo: el Dr. Behrens y el Dr. Krokovski que,

39 MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza 2000, p.18.

40 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, libro II, párrafo 19, p.132: a propósito del filósofo escéptico, apuntaba que «considera como fantasmas a todos los fenómenos salvo el propio individuo». MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud, op.cit.*, p.47: En «Schopenhauer» (1937-38), señalaba que «al yo preso en el *principium individuationis*, al yo envuelto en el velo de Maya, todos los demás seres se le aparecen como máscaras y fantasmas, a los cuales es incapaz de conceder ni de lejos una importancia y una seriedad tan grandes del ser como a sí mismo». «El atravesar con la mirada ese *principium [individuationis]*; el conocer intuitivamente su carácter engañoso, su carácter ocultador de la verdad; el presentir y entrever la no diferencia entre el yo y el tú; el ver con el sentimiento que la voluntad es en todo y en todos la única y la misma; eso es el comienzo y la esencia de toda ética» (p.48). No es que se rasgue el velo de Maya, es que se unta con solución fluorescente y se vuelve transparente para ver a través y a fondo, más allá de la máscara, más allá del engaño.

41 MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud, op.cit.*, p.187: En «Freud y el porvenir» (1936), citando su «Sobre la psicología de las biografías antiguas» (en *Imago*), apuntaba que «Muchos de nosotros «vivimos» también hoy un tipo biográfico, vivimos el destino de un estamento, de una clase social, de una profesión. La libertad que el hombre tiene de configurar su vida hemos de vincularla, desde luego, de forma muy estrecha con aquella atadura que designamos con el nombre de «*vita vivida*». La vida considerada como *imitatio*, como inscribirse y decirse dentro de un tipo convencional en el que los rasgos individuales quedan subsumidos.

cada cual con su técnica, diseccionaban los cuerpos y las almas de los residentes en el Berghof.⁴² El joven Castorp relataba así la experiencia reveladora, inaugural, diríamos, que tuvo lugar en el laboratorio radiológico:

«Reinaba allí un olor muy peculiar. Un aire enrarecido llenaba la estancia. Instalada entre las dos ventanas tapadas con cortinajes negros, la cabina dividía el laboratorio en dos partes de distinto tamaño. Se distinguían aparatos de medicina, cristales cóncavos, cuadros de mandos eléctricos, instrumentos de medida, una caja semejante a un aparato fotográfico sobre un chasis con ruedas, y placas de cristal alineadas en las paredes hasta el punto de que uno no sabía si estaba en el estudio de un fotógrafo, en una cámara oscura, en el taller de un inventor o en la cocina de una bruja entusiasta de la tecnología».⁴³

Laboratorio radiológico, cocina de bruja o de alquimista, taller de artista; en definitiva, enigmático lugar de combustiones y de transmutaciones de la materia. Al ver entrar a Hans y Joachim, el doctor Hofrat Behrens exclamó irónico:

«-¡Hombre! He aquí a nuestros Dióscuros, Castorp y Pólux... Nada de protestas, se lo ruego. Esperen, que no tardaremos nada en ver por rayos a ambos. ¿Acaso tiene miedo de abrirnos su fuero interno, Castorp? Tranquilícese, es todo muy estético... ¿Ha visto mi colección privada?»⁴⁴

El apelativo chistoso de Behrens, jugando con el apellido de Hans, resultaba tan acertado para los dos inminentes exploradores de lo ignoto como el de Radamante, juez de las sombras, que ostentaba el radiólogo por gracia de Settembrini. Behrens interpretaba la «fotografía fúnebre» y consideraba si ésta estaba lo bastante ahuecada por el bacilo de Koch como para admitir a su propietario como miembro oficial de la comunidad del Berghof, donde la

42 Es interesante señalar que en lo que respecta a ambos doctores y a ambos modos de ver, el origen de las reflexiones de Mann está en Schopenhauer, aunque, evidentemente y como él mismo dice, siga el hilo que conduce a Nietzsche y a Freud. MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud, op.cit.*, p.78: En «Schopenhauer» (1937-38), señalaba que «en cuanto a psicólogo de la voluntad, Schopenhauer es el padre de la ciencia moderna del alma. De él parte, a través del radicalismo psicológico de Nietzsche, una línea recta que llega hasta Freud». En «Freud y el porvenir» (1936), insistía: «¡Qué parentesco tan estrecho tiene la revolución de Freud con la revolución schopenhaueriana! [...] la descripción que Freud hace del «ello» y del «yo», ¿no es exactamente la descripción que Schopenhauer hace de la «voluntad» y del «intelecto», no es una trasposición de la metafísica schopenhaueriana a la esfera psicológica?» (pp.176 y 180).

43 MANN, Thomas, *La Montaña Mágica, op.cit.*, capítulo V, sección «¡Dios mío, lo veo!», p.309.

44 *Ibid.*, p.310.

plaquita radiográfica se convertía en el más extraño documento de identidad.⁴⁵ La referencia de Behrens a lo «estético» del asunto es de la mayor importancia. Mann compartía con Nietzsche y con Schopenhauer su «concepción *artística* del mundo», en la cual, como diría Valéry, el artista aporta su cuerpo, «participa no sólo la cabeza, sino que participa el hombre entero, con su corazón y con sus sentidos, con su cuerpo y con su alma».⁴⁶ Schopenhauer consideraba que el único momento en que es posible un conocimiento esencial de las cosas es en ese «estado *estético*» en el que el conocimiento queda emancipado de su esclavitud a la voluntad, libre de las convenciones y de la condición aparente de cada cual; ahora bien, es imperativo que a esa conmoción de la emoción y

45 MANN, Thomas, *La Montaña Mágica*, *op.cit.*, capítulo V, sección «La enciclopedia», p.349: «-¿Ya le han hecho la diapositiva de su radiografía? -Sí, ya la tengo -confirmó Hans Castorp dándose importancia. Aquí está. Y metió la mano en el bolsillo de su chaqueta. -¿Y la lleva en la cartera? Como una especie de documento de identidad, como un pasaporte o un carné de socio. Muy bien, déjemela ver. Y Settembrini elevó la pequeña placa de cristal, enmarcada con una banda de papel negro, metiéndola contra la luz entre el índice y el pulgar de su mano izquierda. Aquél era un gesto muy corriente allí arriba que se podía observar con frecuencia. Su rostro de ojos negros y almebrados hizo una leve mueca cuando examinó aquella especie de fotografía fúnebre, sin dejar traslucir si era consecuencia del esfuerzo para ver mejor o de otra cosa. -Vaya, vaya... -dijo luego. Aquí tiene su pasaporte, muchas gracias». En 1907, para ser admitido en un sanatorio como el Berghof era necesaria una evidencia radiográfica de este tipo, indicando y midiendo el grado de infección tuberculosa; la medida era crucial, ya que la infección debía ser lo suficientemente virulenta como para requerir el ingreso sin serlo tanto como para descuadrar las estadísticas de mortalidad. Y esto sin contar el coste de la estancia en uno de estos balnearios de altura; la del paupérrimo El Lissitzky en el sanatorio de Arga, en el Lago Lugano a finales de 1923, hubieron de financiarla entre Kurt Schwitters, Richard Oppenheimer y tres médicos amigos de la familia de Sophie. LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky. Life · Letters · Texts* (1967), Londres: Thames & Hudson, 1992 [1968], pp.36 y 37: Son notas de Sophie fechadas el 7 de enero de 1924, al regreso de Lissitzky del sanatorio suizo. El retiro y la convalecencia también resultaron clarificadores para Lissitzky, que pudo tomarse tiempo para repensar los *Prouns* y recapitular sus ideas acerca del espacio en lo que sería *A. und Pangeometrie* (1925), en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky, op.cit.*, «A. and Pangeometry», pp.352-357.

46 MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud, op.cit.*, p.19: En «Schopenhauer», insistía en que «Nietzsche heredó de Schopenhauer la tesis de que «la vida, vista sólo como representación, intuita de manera pura, o repetida por el arte, es un espectáculo significativo»; es decir, la tesis de que la vida es justificable tan sólo como fenómeno estético. La vida es arte y apariencia, nada más. Por ello, por encima de la verdad (que es un asunto de la moral) está la sabiduría (que es un asunto de la cultura y de la vida), una sabiduría irónico-trágica, que, por puro instinto artístico, por amor a la cultura, pone límites a la ciencia; una sabiduría irónico-trágica que defiende el valor supremo, la vida, en dos frentes: contra el pesimismo de los calumniadores de la vida y los abogados del más allá o del nirvana y contra el optimismo de los racionalistas y los mejoradores del mundo, que cuentan fábulas acerca de la felicidad terrenal de todos, acerca de la justicia, y que preparan el terreno a la rebelión socialista de los esclavos. Con el nombre de Dioniso bautizó Nietzsche a esta sabiduría trágica, la cual derrama sus bendiciones sobre la vida tomada en toda su falsedad, en toda su dureza y en toda su crueldad» (p.103).

del pensamiento que deja la voluntad en suspenso le siga una reflexión crítica, voluntaria y voluntariosa.⁴⁷ A Castorp, lo uno se lo proporcionó Behrens y lo otro se lo facilitaron Settembrini y Naphta. Behrens proporcionó a Castorp tales «estados *estéticos*» en forma de visiones radiológicas; Settembrini y Naphta, sus dos mentores, ilustrado franc-masón el uno y jesuita comunista el otro, le mostraron los juegos y tejemanejes de la representación, del lenguaje y de la cultura, y, con sus argumentaciones contrapuestas, le hicieron adoptar la duda y la dialéctica como método de conocimiento.

Behrens «le llevó delante de las hileras de placas de cristal negro que fue iluminando gracias a un interruptor. Las placas revelaron sus imágenes. Hans Castorp vio miembros: manos y pies, rodillas, muslos, piernas, brazos y caderas. Sin embargo, los redondeados contornos de aquellos fragmentos de cuerpo humano no eran más que una sombra borrosa; una niebla extraña, un fantasmagórico halo que envolvía un núcleo perfectamente reconocible, nítido y de un blanco refulgente: el esqueleto».⁴⁸

El laboratorio del Dr. Behrens, con su particular y tan estética colección de radiografías de cuerpos fragmentados, no era muy distinto de aquel con el que contaba el malogrado Dr. Mihran Kassabian en el Hospital de Filadelfia y que podemos ver en fotografía: una sala con tanto de *wunderkammer* como de laboratorio científico, ornada por una hilera de placas radiográficas, un esqueleto en vivo, la huella de otro, una vitrina llena de tubos de Crookes y demás aparataje obligado. Un lugar de transformaciones mágico y moderno, entre laboratorio de Fausto y taller de artista, diríamos, dado que el propio Behrens, cuya pequeña debilidad era la acuarela, se decía «*anch'io sono pittore*».⁴⁹ La única diferencia sustancial entre la escena que se desarrollaba en el laboratorio de Behrens y la que vemos en el de Kassabian está en que el sujeto explorado por éste parece tener experiencia en estas lides y no muestra el pudor abrumador de Castorp ante la idea de ver a su primo, y, aún peor, de dejarse ver, de forma tan íntima y poco decorosa.

Tampoco parece distinto del gabinete del doctor inverosímil de Ramón Gómez de la Serna, quien, como Behrens, tenía «un archivo de muertos, fotografías de esqueletos, que podrían servir para que el día de mañana, el

⁴⁷ *Ibid.*, p.38.

⁴⁸ MANN, Thomas, *La Montaña Mágica*, *op.cit.*, capítulo V, sección «¡Dios mío, lo veo!», p.310.

⁴⁹ *Ibid.*, capítulo V, sección «Humaniora», p.368; capítulo III, sección «Satán», p.90: Settembrini señala a Castorp que Radamante «es un artista, ¿lo sabía? Pinta al óleo». Entonces todavía se era artista precisamente por pintar al óleo.

día de la revisión de los muertos se les pudiese reconocer. Si se montase un archivo antropométrico en el otro mundo como el que la Policía lleva en éste, se necesitarían fotografías como éstas».⁵⁰ Alphonse Bertillon habría acogido con entusiasmo la idea de un «archivo antropométrico» de este calibre.⁵¹ A pesar o, precisamente, debido a su entusiasmo, el doctor inverosímil deshizo y se deshizo de su aparato radiográfico porque le distraía demasiado y, más que todo, porque estaba sucumbiendo a su lado fáustico. «Sentía yo», decía, «que me hacía diabólico y demasiado fantástico mi salón fotográfico, la electricidad y todo lo que necesita la maquinación radiográfica. Buscaba lo que no se puede encontrar con mi aparato, lo forzaba, buscaba nuevos rayos violando todos los ultras, y lo descompuse varias veces y lo fundí completamente».⁵² El médico y el artista que había en Behrens no habrían podido desprenderse de aquel dispositivo que les ofrecía un conocimiento tan íntimo de la estructura y de la realidad interior de sus pacientes, a quienes tenían por costumbre retratar con rayos-x y en pintura. «Anatomía visualizada, ¿comprende?», le señalaba a Hans al mostrarle su colección de interiores; «el triunfo de los nuevos tiempos».⁵³

El profundo conocimiento del cuerpo humano al que este triunfo de los nuevos tiempos daba acceso a Behrens no hacía de él, sin embargo, necesariamente un buen retratista. De hecho, cuando Castorp acudió invitado por el director del sanatorio a contemplar su «otra» galería de pintura y vio el retrato «en carne y hueso» de Claudia Chauchat no encontró más que «un parentesco lejano con la retratada»; desde luego, mucho más lejano que el que guardaba con su plaquita torácica.⁵⁴ No obstante, Castorp envidiaba ese conocimiento «de manera subcutánea» que el Dr. Behrens tenía de la comunidad,

50 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «La más singular radiografía», en *El doctor inverosímil*, Madrid: Publicaciones Atenea, 1921, pp.129-135, cita p.133. «El maravilloso descubrimiento de la casualidad que sorprendió a Röntgen estando estudiando otros rayos, al ver de pronto los huesos de su mano al descubierto, sus manos de bambú sobre la placa, en sorprendente descarnación, es un descubrimiento que ha descubierto el secreto de la vida, lo que encierra toda la ilusión superficial de la fisonomía» (p.129). Elogio de los huesos, «algo de lo más importante del ser humano»: «Los huesos, según mis últimas experiencias, tienen sensibilidad, querencias, y sobre todo una materialidad que forma íntima parte con vosotros; por eso deben no ser olvidados» (p.129).

51 BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire*, París: Gauthier-Villars, 1890.

52 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «La más singular radiografía», *op.cit.*, p.133.

53 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, *op.cit.*, capítulo V, sección «Dios mío, lo veo!», p.310.

54 *Ibid.*, capítulo V, sección «Humaniora», pp.371-372: A ojos de Castorp, el retrato de Claudia era «una verdadera chapuza, con un parentesco más que lejano con la retratada»; sólo la piel del escote tenía «un realismo casi científico y una muy viva precisión».

y especialmente del que tenía de la rusa, dado que él se dolía de conocer a la gente sólo de forma superficial, en su epidérmica apariencia; de aquí su emoción cuando contemplaba la radiografía torácica de su amada «Chau[d]chat», que él encontraba indudablemente más íntima y más exacta que cualquier pintura.⁵⁵

El radiólogo y acuarelista *amateur* sostenía que «saber también qué pasa bajo la epidermis y así poder pintar lo que no se ve» resultaba de la mayor relevancia.⁵⁶ La piel «es como un cerebro externo» que, «ontogenéticamente hablando, tiene justo el mismo origen que nuestros supuestos órganos sensoriales superiores, los de aquí arriba, en nuestro cráneo: el sistema nervioso central. El sistema nervioso central no es más que una forma evolucionada de la epidermis».⁵⁷ Castorp consideraba extraordinariamente acertada la apreciación de Behrens y compartía con él la conveniencia de conjugar la «visión artística» de las cosas con otras perspectivas científicas, como las ofrecidas por la radiografía o el psicoanálisis, «porque, en el fondo, no se trata de visiones y perspectivas diferentes, sino, hablando con propiedad, de un mismo y único punto de vista o, como mucho, de matices, es decir, variedades de un mismo interés general»; a saber: «el interés por el hombre».⁵⁸ Un interés por el hombre en sí; es decir, un humanismo no a la manera ilustrada sino a la manera moderna de Arthur Schopenhauer;⁵⁹ un interés antropológico que exigía diseccionar cuerpo y alma.

Castorp, que habría debido prestar más atención a la conferencia del Dr. Krokovski a propósito de «el amor como fuerza patógena», atesoraba la plaquita

55 *Ibid.*, capítulo V, sección «Noche de Walpurgis», p.494: «-Voilà la photographie intime, faite sans appareil. Tu la trouves exacte, j'espère?», le dijo Claudia. Ella y Hans solían hablar en francés, en uno de tantos síntomas de la disputa *Zivilisation* vs. *Kultur* que se traían los alemanes y que a Mann le acarrearía más de un disgusto, como su «desnacionalización».

56 *Ibid.*, p.374.

57 *Ibid.*, p.380. Jules Romains con su «vision extra-rétinienne» extendida por toda la superficie epidérmica y Mikhail Matyushin con su «zor-ved», o «visión extendida», habrían estado de acuerdo con esta consideración.

58 *Ibid.*, p.375.

59 MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud, op.cit.*, «Schopenhauer», p.69: hablaba de un «humanismo pesimista» característico de Schopenhauer, que distinguía del humanismo habitualmente coloreado de retórica optimista y que «representa algo enteramente nuevo» y «con porvenir en el campo de las convicciones». Más adelante insiste en que la postura «escéptico-pesimista» de Schopenhauer encerraba «una ciencia del alma de una inexorabilidad y perspicacia tales, que no sólo ha preparado el terreno a eso que nosotros llamamos el psicoanálisis, sino que lo es ya» (p.79) pues «toda psicología es desenmascaramiento y es perspicacia irónico-naturalista con respecto a la engañosa relación existente entre el espíritu y el instinto» (p.79).

radiográfica de Claudia como decía Walter Benjamin que se hacía con los daguerotipos; es decir, como si fuese una joya.⁶⁰ Krokovski consideraba que «toda enfermedad [era] una metamorfosis del amor»; una cuestión de combustión energética, podríamos decir, de transmutaciones tan peligrosas como necesarias para la regeneración y desarrollo emocional e intelectual del sujeto. Si Mann había escogido el sanatorio como escenario de su *Bildungsroman* era, además de por constituir un espacio aislado y abrir un tiempo escindido del ordinario, por esta vinculación estrecha que desde el romanticismo se establecía entre la enfermedad y un conocimiento más profundo de la realidad de las cosas; y qué mejor sitio que el Berghof, un sanatorio de tuberculosos, dolencia que se asociaba a la mala vida y a amores enfermizos, para hablar de la fuerza patógena del amor.

«-La enfermedad te concede la libertad», le insistía en cierta ocasión Hans a Claudia; «Te hace... ¡un momento! Se me ha ocurrido una palabra que jamás había usado... ¡Te hace genial!»⁶¹

Aquí Mann seguía anticipadamente a dos de sus maestros, Schopenhauer y Nietzsche, considerando que la enfermedad y especialmente las visiones generadas en estados de convalecencia febriles liberan de la servidumbre a la razón y a la voluntad. Ante el escepticismo de Claudia, Hans había continuado argumentando que:

«El amor irracional es genial, porque la muerte es el principio genial, la *res bina*, el *lapis philosophorum*, y también es el principio pedagógico, porque el amor a ese principio conduce al amor por la vida y por el hombre. [...] Hay dos caminos que llevan a la vida. Uno es el camino ordinario, directo y honorable. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial».⁶²

Decir que el amor a la muerte es el amor a la vida no es otra cosa que

60 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo IV, sección «Análisis», pp.180-188, cita p.185. Como recurso para superar esos estados enfermizos, Krokovski «hacia propaganda activa a favor de la *disección psíquica*» (p.187). BENJAMIN, Walter, «Pequeña Historia de la Fotografía» (1931), en *Discursos Interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1973, pp.61-86, cita p.65: «Las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodada y expuestas a la luz en la cámara oscura; debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejaran percibir una imagen de un gris claro. Eran únicas, y en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa 25 francos oro. Con frecuencia se las guardaba en estuches como si fuesen joyas».

61 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo VII, sección «Mynheer Peeperkorn (continuación)», p.874.

62 *Ibid.*, p.876.

decir la necesidad de ponerse en peligro, de desdecirse y quedarse en entredicho, de repensarse y reposicionarse; no es otra cosa que observar la urgencia de dejar de ver para ver de nuevo de nuevas. Quien se interesa por vivir de veras, con conocimiento de causa y condición, ha de aprender a no aferrarse a una realidad ni a un saber, ha de tener pies ligeros y estar coronado de risa como había visto Nietzsche, el eterno y voluntario convaleciente. En su ensayo sobre Schopenhauer, escrito entre 1937 y 1938, Mann insistiría en este punto, en situarse en el vértice en que basculan la vida y la muerte: ««Quien se interesa por la vida –dije yo en *La Montaña Mágica*– se interesa sobre todo por la muerte». Ahí está la huella de Schopenhauer, una huella profundamente grabada, fija para todo el resto de la vida. Pero también habría sido schopenhaueriano el que yo hubiese añadido: «Quien se interesa por la muerte busca en ella la vida»».⁶³ Castorp encontró la evidencia de esta íntima interdependencia entre la pulsión amorosa, la enfermedad y la inminencia de muerte, la vida y la clarividencia, en las huellas radiográficas.

Teniendo en cuenta lo dicho, no es trivial que Mann escogiese a la joven anémica y febril Elly Brand como sujeto clarividente, que veía «apariciones, visibles e invisibles» y hacía de médium al espíritu de Holger, «poeta de otro mundo» que lanzaba aforismos transcritos en *ouija* del tipo de «F-U-G-A-Z-E-T-E-R-N-I-D-A-D».⁶⁴ La credibilidad científica de los rayos-x hizo que los espiritistas y demás amigos de lo oculto encontrasen una posible explicación racional al fenómeno de la clarividencia y una legitimación de las teorías de Mesmer y de Reichenbach sobre el magnetismo y el od, respectivamente, que retomarían Hippolyte Baraduc, Albert de Rochas o Louis Darget, todos ellos entusiastas de la nueva «fotografía de lo invisible».⁶⁵ Jules Bois señalaba en un

63 MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, op.cit., «Schopenhauer», p.56.

64 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo VII, sección «Cuestiones harto cuestionables», pp.958-999, citas p.966 y p.972. Relata varias sesiones de espiritismo, con y sin el Dr. Krokovski mediando.

65 BARADUC, Hippolyte, *La Force vitale, notre corps vital fluïdique, sa formule biométrique*, París: G.Carré, 1893. BARADUC, Hippolyte, *Méthode de radiographie humaine. La force courbe cosmique. Photographie des vibrations de l'éther. Loi des Auras*, París: Ollendorff, 1897. Baraduc llamaba «iconographie» y «radiographie» a las impresiones del aura en las placas sensibles, registros de la «fuerza vital». De ROCHAS, Albert, *L'Extériorisation de la sensibilité. Étude expérimentale et historique*, París: Chamuel, 1895. GIROD, Fernand, *Pour photographier les rayons humains. Exposé historique et pratique de toutes les méthodes concourant à la mise en valeur du rayonnement fluïdique humain*, prefacio del Comandante [Louis] Darget, París: Bibliothèque Générale d'Édition, 1912. Profusamente ilustrado con «fotografías de radiaciones humanas». Sobre estos experimentos, ver OPPENHEIM, Janet, *The Other World*, op.cit.; DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie*, sección «Iconographie de l'aura», pp.93-96 y *passim*; CHÉROUX, Clément,

artículo publicado por la *Revue Spirite* el mismo 1896 que:

«El descubrimiento de los famosos rayos X que atraviesan las materias opacas bien podrían ponernos también sobre la pista de una explicación racional de la videncia. Así como hay rayos X, bien podría haber también «miradas» X, es decir, miradas que atraviesen la materia y también anticipen el tiempo, penetren el pasado y el futuro. En fin, el don de profetizar y de prever es histórico».⁶⁶

Comentando con Settembrini la sesión de espiritismo con la Brand, Hans planteó al italiano que «como no estaba absolutamente claro qué era lo real, la realidad, tampoco se podía saber qué era un engaño. Tal vez no hubiese una frontera definida. Tal vez había transiciones entre una cosa y otra, grados diferentes de realidad en el seno de una naturaleza muda y neutral, grados de realidad que se resistían a una valoración que, obviamente, entrañaba un juicio

«La photographie des fluides: un alphabet de rayons invisibles», en CHÉROUX, Clément (ed.), *Le Troisième oeil. La photographie et l'occulte*, París: Gallimard, 2004, pp.114-125, ver p.116. Chéroux comentaba las fotografías que Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach tomó del «Od», el fluido vital supuestamente emitido por el cuerpo humano, al que Reichenbach bautizó así en referencia al dios Odin por su capacidad de «penetrar todo», que ciertas personas «sensitivas» verían en la oscuridad y que sería registrable en placas fotográficas; así como las fotografías de sentimientos, pensamientos o sueños, que serían de naturaleza energética semejante a las del fluido vital y por tanto susceptibles de ser registradas, realizadas por Louis Darget e Hippolyte Baraduc.

66 BOIS, Jules, «L'âme scientifique», *Revue Spirite*, nº39, 1896, pp.352-355, cita p.355: «La découverte des fameux rayons X qui traversent les matières opaques pourrait bien aussi nous mettre sur le chemin d'une explication rationnelle de la voyance. Il pourrait bien y avoir aussi des «regards» X, comme il a des rayons X, c'est-à-dire des regards qui traversent la matière et aussi devancent le temps, pénètrent le passé et l'avenir. En fin, le don de prophétiser et de prévoir est historique». Bois consideraba que «le XXe siècle, plus que le XIXe qui nous dota de l'électricité et de la vapeur, nous donnera en cadeau la «force psychique» [bautizada por Crookes, estudiada, con diversas denominaciones, por Charcot, Baraduc, De Rochas y Richer], la démonstration et l'utilisation scientifique de notre âme» (p.354). BLOCHE, P., «Les rayons cathodiques et la lumière astrale», *Revue Spirite*, nº40, 1897, pp.669-670, cita p.669: «Les chefs spiritualistes des Etats-Unis prétendent que les rayons cathodiques [...] ne sont, de fait, rien de plus que la lumière astrale qui depuis longtemps permet aux «clairvoyants de voir à travers les murs et autres obstructions opaques». «On avance sérieusement cette possibilité que les voyants possèdent une espèce de tube de Crookes, très développé, en connexion avec leur sens visuel, de telle sorte que les objets cachés à des yeux ordinaires sont exposés par la lumière astrale aux rayons cathodiques générés par ces médiums; les images se photographient sur leur cerveau» (p.669). BOSC, Ernest, «La Clairvoyance», *La vie Mystérieuse*, nº 68, 25 de octubre 1911, p.308: Esta revista editada por Eugène Figuière publicó dos interesantes series de artículos entre 1911 y 1912, una de Gérard Encausse [Papus], titulada «Comment est constitué l'Être humain» y otra de Gabriel Delane titulada «Le Spiritisme est une science». Sobre clarividencia, evidentemente: LEADBEATER, C[harles] W[ebster], *Clairvoyance* (1899), London: Theosophical Publishing Society, 1903 (2ªed.). Explicaba la «astral vision» como una visión de rayos-x. Ver capítulo «La realidad es sólo un modo de aparecerse de las cosas».

moral». ⁶⁷ Si en el laboratorio radiológico de Radamante, Hans comenzó a ver y a cuestionarse, la experiencia mediúmnica con Ellen Brand supuso para él una nueva conmoción de emoción y pensamiento. «Hasta que no hemos pensado en lo que miramos, no puede decirse que lo hayamos visto», señalaba Hermann Bahr en su ensayo sobre el *Expresionismo* en 1916; ⁶⁸ pero nuestro monótono mirar ha de ser sobresaltado por algo para hacernos ver y pensar la visión. Los siete años de estancia en la montaña mágica, dieron a Hans para unas cuantas conmociones. Settembrini consideraba que aquellos fenómenos impenetrables a la razón eran de un mal gusto terrible, que la tal Elly era una charlatana y que más le valía no participar de aquellas chifladuras y confiar en la claridad de la razón, pues donde se pierde la capacidad de emitir un juicio, «donde flaquea el valor moral de tomar decisiones y discernir, por ejemplo, entre la verdad y el engaño, ahí termina la vida en general». ⁶⁹ «¡Respete al hombre que hay en usted, ingeniero!», le había espetado; pero Castorp albergaba dudas ya imposibles de silenciar a cerca de la realidad de lo visible, que había adquirido una profundidad insondable a «nuestra prosaica manera de ver la vida». Castorp había descubierto «el carácter ilusorio de la vida, de la fantasmagoría del principium individuationis» que a Thomas Mann le había mostrado Arthur Schopenhauer. ⁷⁰

De cuando en cuando, el patológicamente enamorado Hans, «sacaba del bolsillo aquella particular prenda de cristal que le habían regalado una noche y que guardaba en la cartera dentro de un sobre, bien apretado contra su corazón. Era una plaquita que, sosteniéndola horizontalmente, parecía un espejo negro y sin transparencia, pero que, elevada hacia la luz del cielo, se iluminaba y revelaba el retrato interior de un ser humano: la imagen transparente del cuerpo, el armazón de las costillas, la forma del corazón, el arco del diafragma y las bolsas

67 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo VII, sección «Cuestiones harto cuestionables», p.978.

68 BAHN, Hermann, *Expresionismo*, op.cit., epígrafe «Ver», p.62: «Ver es siempre reconocer», seguía diciendo Bahr; «Sólo el estímulo transmitido del ojo al pensamiento, acogido por el pensamiento e integrado en él, deviene forma. Somos nosotros quienes lo *conformamos*». La cursiva es suya. «Toda historia de la pintura es siempre una historia del ver. La técnica sólo cambia cuando ha cambiado el modo de ver [...] Pero ese modo de ver únicamente varía si se ha transformado la relación del hombre con el mundo. Según sea la actitud que el hombre adopte frente al mundo, así también lo verá. Toda la historia de la pintura es, por ello, también una historia de la filosofía» (*ibid*).

69 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo VII, sección «Cuestiones harto cuestionables», p.978.

70 MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, op.cit., «Schopenhauer», p.60.

del pulmón; además, los huesos del brazo y la clavícula, y todo ello envuelto en el aura fantasmal de aquella carne que Hans Castorp, en contra de todo principio racional, había probado la semana de Carnaval».⁷¹ Por el momento, Castorp no había probado esa carne ni contaba con ese fetiche que sería sustituto del cuerpo de la rusa en su ausencia, quien, por cierto, era tan escéptica como Settembrini con respecto a que aquella imagen pudiese mostrar lo que late bajo la piel, aunque Hans no albergase entonces duda alguna de su capacidad reveladora ni de su objetividad.

Si Castorp había mostrado algún reparo a abrir su alma a Behrens, es probable que fuese, precisamente, por miedo a esta capacidad reveladora del dispositivo de rayos-x y a que Behrens descubriera su incipiente amor a Claudia o, aún peor, otros secretos desconocidos incluso para él mismo. El doctor inverosímil de Ramón Gómez de la Serna se había topado con un caso semejante; un caso de amor patológico que se contaba entre los más raros de su «colección radiológica» particular. Se trataba de un joven que se quejaba de un peso en el pecho, en el lado del corazón. Ante la duda de que fuese un aneurisma y dado que el joven le parecía sano, aunque un tanto apasionado, el doctor le puso tras el fluoroscopio. «En la linterna de la desencarnación no se veía nada», recordaba el doctor; «apenas el fondo de catedral del pecho [...] Sólo frente al corazón había

71 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo VI, sección «Del reino de Dios y de la salvación», p.563. Castorp bien podría haberle compuesto una de las coplillas a estos retratos extraordinarios publicadas en la prensa de la época, del tipo de «Líneas al retrato radiográfico de una dama» de Lawrence K. Russel: «She is so tall, so slender, and her bones / Those frail phosphates, those carbonates of lime / Are well produced by cathode rays sublime, / By oscillations, amperes and by ohms. // Her dorsal vertebrae are not concealed / By epidermis, but are well revealed. / Around her ribs, those beauteous twenty-four, / Her flesh a halo makes, misty in line, // Her noseless, eyeless face looks into mine, / And I but whisper, «Sweetheart, je t'adore». / Her white and gleaming teeth at me do laugh. / Ah! Lovely, cruel, sweet cathodograph!» RUSSEL, Lawrence K., «Lines on an X ray portrait of a Lady», *Life*, 12 de marzo 1896, en GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen*, op.cit., p.81; y en NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen*, op.cit., pp.123-124. Otro poema, titulado «La nueva fotografía», planteaba los reparos a lo que aquellos retratos tenían de indecoroso y más propio de «Annie Besants» ocultistas: «O, Röntgen, then the news is true/ And not a trick of idle rumour,/ That bids us each beware of you/ And of your grim and graveyard humour.// We do not want, like Dr. Swift,/ To take our flesh off and to pose in/ Our bones, to show each little rift/ And joint for you to poke your nose in.// We only crave to contemplate/ Each other's usual full-dress photo,/ Your worse than «altogether» state/ Of portraiture we bare *in toto*!// The fondest swain would scarcel prize/ A picture of his lady's framework; To gaze on this with yearning eyes/ Would probably be voted tame work!// No, keep them for your epitaph,/ These tombstone-souvenirs unpleasant;/ Or go away and photograph/ Mahatmas, spooks, and Mrs. B-s-nt!» ANÓNIMO, «The New Photography», *Punch. Or The London Charivari*, 25 de enero 1896, p.43. El poema iba acompañado de la caricatura «The New Photographic Discovery» con Guillermo II radiografiando la columna «of unsuspected size and strenght» del cuerpo británico.

una ligera sombra vertical de dudosa silueta. Reforcé la intensidad de las miradas de la máquina, comenzaron a oler a quemado todas las resistencias, bufaba el gato de la electricidad, y al fin vi que aquella silueta se especificaba y aparecía una sombra de mujer perfectamente acusada, como de una trapezista de circos». ⁷² Era una mujer lo que eclipsaba el corazón del joven, quien la identificó como una joven a la que había visto por el ojo de una cerradura en una fonda y cuya impresión no había podido borrar con otra. Tal y como el doctor le prescribió, el apesadumbrado paciente buscó, encontró y se casó con la joven que le había dejado la mirada vacía, «sin consecuencia», vana y flotante; lamentablemente, al tiempo regresó doliéndose al doctor de que esa bella mujer había pasado de dar sombra opaca y aciaga a su pecho a dársela a su vida entera. ⁷³ Mejor habría sido tenerla en pintura o en maniquí como el propio Ramón en su «cámara de trabajo» a cuyo «conjunto abigarrado y monstruoso» de objetos sólo le faltaba un aparato de rayos-x; uno tal vez como el modelo comercializado por la *maison* Bonetti en 1899, un elegante teatrillo de ilusiones. ⁷⁴

El doctor inverosímil tenía la hipótesis de que si a algunos pacientes les aterraba la idea de radiografiarse era «porque quizás alguno guarda algún secreto que, aunque él no lo sepa, lo sabe su naturaleza y la naturaleza es la que se atemoriza antes que él. Teme ser descubierto. El fondo de su ser se asusta, se retrae, le hace temblar. Él no acaba de saber por qué tiembla; él cree que es porque va a ver la verdad íntima de su vida, el sostén esquelético que le arma por dentro», pero no es su esqueleto sino su secreta condición la que retiembla. ⁷⁵ Se estremece el «tipo» hecho de «tics» que representan: ingeniero burgués y militar en el caso de los Dióscuros internados en el Berghof.

El primero en dejar visualizar su anatomía fue Joachim. Se sentó

72 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «La más singular radiografía», *op.cit.*, p.134.

73 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «La más singular radiografía», *op.cit.*, p.135.

74 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924), Madrid: Visor, col. «Letras madrileñas contemporáneas» n°2, 1999, p.679. A Marie Laurencin el estudio-torreón de Ramón en el n°4 de la calle Velázquez le recordaba al de Apollinaire, a quien éste había dedicado uno de sus *Ismos*.

75 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «La más singular radiografía», *op.cit.*, p.131. «Las mujeres en particular parece que tienen miedo de perder su belleza y de que se entere su novio del secreto de su mecanismo y se desengaño de la boda que contaban hacer. Yo abordo con mucha delicadeza la cuestión, pues hay algunas que se plantan y se niegan en absoluto a ser retratadas con la máquina, que atraviesa todo su pudor y penetra a través de sus numerosas virginidades. [...] ¿Cómo regalar a su novio, al pobre muchacho de ojos oscuros, el maniquí de mimbre de su belleza, siempre tan efímera y tan simple? Sólo la novia verdadera [...] no tendría inconveniente en regalar ese retrato a su amante» (pp.131-132). Esto pensaba Castorp, que lo de Claudia era amor, cuando no lo era.

abrazando el aparato con el pecho apoyado sobre la ventanita que iba a abrirse a su interior y el Dr. Krovovski accionó las palancas del dispositivo.

«Durante dos segundos entraron en acción las terribles fuerzas necesarias para atravesar la materia: corrientes de miles de voltios, de cien mil voltios, creyó recordar Hans Castorp. Apenas sometidas por el hombre, aquellas potentísimas corrientes buscaron una vía de escape. Sonaron descargas como disparos. Una chispa azul vibró en la punta de un aparato. Grandes relámpagos subieron crepitando a lo largo del muro. En algún lado, una luz roja, semejante a un ojo silencioso y amenazador, vigilaba la habitación, y, a la espalda de Joachim, un matraz se llenó de un líquido verde. Luego todo se fue tranquilizando, los fenómenos luminosos se desvanecieron y Joachim soltó el aire suspirando. Ya estaba...»⁷⁶ A continuación fue el turno de Hans. «A su espalda estalló la tempestad, crepitaban las chispas, relampaguearon las paredes, y luego se calmó todo. El objetivo había inmortalizado sus entrañas».⁷⁷

Las placas radiográficas tardarían en ser reveladas, con lo que lo estremecedor del asunto llegaba con la exploración radiológica. «—Ahora sí que va a comenzar la magia», apuntó Behrens después de hacer la oscuridad necesaria en el laboratorio y de que sus ojos se olvidasen de la claridad del día para poder ver en tinieblas.⁷⁸

«Se oyó cómo accionaba una palanca. Un motor se puso en marcha y empezó a zumbear furiosamente, elevando el tono, aunque fue de inmediato regulado con un segundo movimiento. El suelo vibraba a un ritmo constante. [...] En alguna parte chasqueó un relámpago. Y lentamente, con un reflejo lechoso, como una ventana que se ilumina, surgió de la oscuridad el pálido rectángulo de la pantalla ante la cual se encontraba el doctor Behrens en su taburete de zapatero, [...] y su nariz chata pegada a la placa que reproducía el interior de un organismo humano».⁷⁹

«—¿Te importa que mire?» le preguntó Hans a Joachim; «—Mira, mira». «Y, con el ronroneo del motor que hacía vibrar el suelo y los chasquidos de las chispas de fondo, Hans Castorp se agachó para mirar por aquella pálida ventana, para mirar en el interior del esqueleto de Joachim. El esternón, que se solapaba con la columna vertebral, se veía como una densa columna de hueso. La parte

76 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo V, sección «Dios mío, lo veol!», p.311.

77 *Ibid.*, p.311.

78 *Ibid.*, p.313.

79 *Ibid.*, p.313.

trasera de las costillas, en un tono mucho más difuminado, aparecía entreverada con la parte delantera. En la parte superior se distinguían muy claramente las clavículas, como apuntando hacia arriba, y, bajo el suave contorno de la carne, los huesos de los hombros y el nacimiento de los brazos de Joachim. Toda la cavidad del pecho era luz, pero dentro de ella se dibujaban venas, manchas más oscuras y una zona negruzca de forma irregular».⁸⁰

En su *Tratado práctico de radiografía y de radioscopia*, Albert Londe incluía una pareja de radiografías mostrando un torax sano y otro tuberculoso como los de Claudia y Joachim antes descritos. Lo cierto es que las imágenes son tan confusas que es difícil decir sin leer el pie de foto cuál de ellas es la cavernosa y, al observarlas, resulta comprensible la duda manifestada por Claudia y Settembrini con respecto a considerar las plaquitas radiográficas el documento de identidad de nadie, ni la prueba irrefutable de su salud o enfermedad. Como insistía Settembrini, las imágenes radiográficas estaban abiertas a interpretación del mismo modo que las obras de arte; en este caso concreto, sujetas a la interpretación de Radamante. El doctor inverosímil de Ramón Gómez de la Serna, quien en otra ocasión encontró que la tuberculosis de un pobre hombre que «todos los médicos estaban tratando como tal, era un hueso de melocotón que había entrado por tan mal sitio que se había quedado incrustado en el pulmón», habría dado la razón a los escépticos del Berghof.⁸¹

Hans Castorp «no se cansaba de mirar lo que podía haber sido el fantasma de Joachim, su esqueleto desnudo, aquellos huesos sin carne que no eran sino un *memento* de la muerte. Le invadió un sentimiento de profundo respeto mezclado con un profundo terror».⁸² Y el terror de Hans crecía al pensar que no iba a tardar en verse a sí mismo como fantasma, perdida su carne y su humanidad. Evidentemente, no podría ver todo su esqueleto «muerto-vivo» en el fluoroscopio, pero sí contemplar ese fantasma de espanto y de maravilla de su mano tras la pantalla luminosa. Entonces «vería el interior de su propia tumba. Vería el futuro fruto de la descomposición, gracias al poder lo vería anticipadamente; vería la carne que formaba su cuerpo descompuesta, aniquilada, convertida en una niebla evanescente, y en medio de ella –esmeradamente cincelado– vería el esqueleto de su mano derecha, en torno de cuyo anular

80 *Ibid.*, p.313-314.

81 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «La más singular radiografía», *op.cit.*, p.130. «A veces también me equivocaba la fotografía macabra con sus aureolas grises. Había manchas negras que no revelaban ni el tumor, ni el cáncer, ni el aneurisma; sólo la negrura de una obsesión, de un fanatismo, algo que eclipsa el corazón sin ser nada completamente patológico» (p.133).

82 *Ibid.*, p.315.

flotaba, negra y fea, la sortija heredada de su abuelo: duro objeto terrenal con el que el hombre adorna su cuerpo, abocado a descomponerse y a dejarlo otra vez libre para que otra carne pueda lucirlo durante otro lapso de tiempo. Con los ojos de aquella tía lejana, de la familia Tiennapel», capaz de ver como esqueletos a aquellos que iban a morir, «vería ahora una parte de su propio cuerpo, la vería con penetrantes ojos de visionario y, por primera vez en su vida, comprendería que también él habría de morir una vez».⁸³ Behrens detuvo el mecanismo, el suelo dejó de vibrar y «la ventana mágica se envolvió de nuevo en las tinieblas».

Fiodor Godunov-Cherdyntsev no sólo comprendió que él también habría de morir alguna vez, sino que incluso se vio a sí mismo descendiendo de la barca de Caronte al otro lado de la Estigia cuando observó los dedos de su pie en la pantalla de un fluoroscopio.⁸⁴ En realidad, al joven poeta ruso le encantaban sus raídos zapatos y le gustaban, precisamente, por aquellos agujeros que habían llegado a tener la dimensión suficiente como para palpar el suelo, puesto que era de esta manera íntima en que conoce el ciego sintiendo las texturas y la temperatura de las cosas como Fiodor quería topografiar y dar a ver con palabras los accidentes de su patria. Pero el anuncio de la visita de su madre y la reunión comprometida que tenía aquella noche le habían hecho acudir a aquella zapatería. Los zapatos nuevos suelen ser algo hostiles y aquellos no eran la excepción, a pesar de que la dependienta insistiese en que le ajustaban a la perfección. «-¡Véalo usted mismo!», le dijo; «le condujo al aparato de rayos X y le enseñó dónde colocar el pie. Al mirar por la abertura de cristal vio, contra un fondo luminoso, sus propias falanges, negras y netamente separadas. Con esto, con esto saltaré a la orilla. Desde la barca de Caronte».⁸⁵

83 *Ibid.*, pp.315-316. En un estupendo ensayo sobre los fotomontajes del rascacielos de cristal de la Friedrichstrasse realizados por Mies van der Rohe en 1922, Juan José Lahuerta vincula su «arquitectura de huesos y piel» con la radiografía y precisamente con el contemporáneo relato de Mann. «Si trasladamos las reflexiones de Hans Castorp a las imágenes del rascacielos, ¿dentro de qué tumba estamos mirando? ¿Qué estamos viendo «por primera vez» sino los efectos del bombardeo al que los rascacielos de cristal están destinados?» LAHUERTA, Juan José, «Mies popular», en *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Madrid: Lampreave, 2010, pp.286-339, cita p.296.

84 NABOKOV, Vladimir, *La dádiva (Dar)*, Nueva York, 1952), Barcelona: Anagrama, 1988. Referencia encontrada en el texto de TSIVIAN, Yuri, «Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film», en BOWLT, John y MATICH, Olga (eds.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford (Cal.): Stanford University Press, , pp.81-99. Tsivian agradece esta referencia a Georgii Levinton, yo, por mi parte, a Tsivian.

85 NABOKOV, Vladimir, *La dádiva*, Barcelona: Anagrama, 1988, p.77.

La imaginación de Hans se vio arrastrada por la *danse macabre* de los dedos de su mano, del mismo modo que la de Fiodor por la de los inquietos dedos de su pie tras el fluoroscopio; ambos jóvenes reconstruyeron, a partir de esos fragmentos inaprensibles, la imagen del resto de su cuerpo, ensamblándose y descubriéndose esqueleto y fantasma muerto-vivo. Así, como esqueleto desprendido y desentendido de su cuerpo, se marchaba el protagonista de *Los rayos X*, a quien inesperadamente se le había desparamado la carne al ponerse detrás del fluoroscopio de uno de estos científicos con olor a azufre como Philippe Zorn o Hofrat Behrens.⁸⁶ Georges Méliès rodó esta mínima y maravillosa cinta en 1898, en el célebre estudio de Montreuil que se había construido un año antes y donde rodaría más de medio millar de «voyages à travers l'impossible». Así

86 BESSY, Maurice, DUCA, Lo, *Georges Méliès: Mage*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1961. Esta exhaustiva aproximación al ilusionista incluye el listado completo de sus filmografía, donde *Les Rayons X* («scène à transformation», 20m) aparece como la n°142 (p.82). En 1898, Méliès rodó otras «scènes à transformation», disoluciones, desapariciones y apariciones, mediante efectos de transparencia que podrían haber sido semejantes a *Les Rayons X*, como *Le Magicien* (n°153, 20m), *Illusions Fantasmagoriques* (n°155, 20m) y *La Caverne maudite* (n°164, 20m) que es la primera en que empleó sobreimpresiones para hacer ver «spectres vivants et impalpables». De *Les Rayons X* sólo quedan descripciones pues desafortunadamente se cuenta entre las que Méliès quemó al arruinarse y, a diferencia de otras que habían sido comercializadas y exportadas, ésta no se conserva. Junto a la «table des matières» (pp.219-220) aparecen ocho fotogramas de *L'Oeuf du sorcier* o *L'Oeuf magique* (1901, coloreada) que da una idea bastante aproximada de lo que debió ser *Les Rayons X*, así como del efecto que pudo haber causado, pues incluye los comentarios de dos espectadores: Alfred Jarry («squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu le valeur tragi-comique») y Jean Giradoux («toute bonne caricature dérive de la Danse Macabre»). La escena muestra, en un plano medio, una habitación con una mesa o, mejor dicho, tablón de madera en el centro sobre el que está recostado un hombre (Méliès, como casi siempre) que visto y no visto se torna esqueleto. DESLANDES, Jacques, *Le Boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès*, París: Éditions du Cerf, 1963; SADOUL, Georges, *Histoire générale du Cinéma*, París: Denoël, 1947, II vols. (vol.I: *Les pionniers du cinéma: De Méliès à Pathé. 1897-1909*, vol.II: *Le cinéma devient un art. 1909-1920*). John Macintyre y George Albert Smith, hipnotizador de Brighton que mantuvo correspondencia con Méliès, realizaron sendas películas sobre rayos-x en 1897. MACINTYRE, John, *The X-Ray film* (1897, 130 seg.), mostrando el anca de una rana (11 seg.), las contracciones del corazón de un hombre adulto (29 seg.) y los movimientos del aparato digestivo tras ingerir alimentos teñidos con bismuto para hacerlos fluorescer (40 seg.). Rodada en la Glasgow Royal Infirmary y mostrada en abril de 1897 en la Glasgow Philosophical Society y más tarde en la Society's Ladies' Night, de acuerdo a la opinión de Macintyre de que el cine era un espectáculo de entretenimiento popular más que un instrumento de investigación científica; se conserva en el National Film Archive de Londres junto a otra película de rayos-x de los Pathé titulada *Les Rayons Invisibles de Röntgen* o *Wunder der Röntgenstrahlen* (1911, 5 min.) que muestra la radiografía de una mano y de una rana. MACINTYRE, John, «X Ray Records for the Cinematograph», *Archives of Skiagraphy*, vol.I, n°4, 1897, pp.37-38. SMITH, George Albert, *The X-ray* (1897, G.A.S Films, U.K., 54 feet), donde el profesor Tom Green descubría con su dispositivo a dos amantes, o, más bien, a sus esqueletos, en una escena que evoca la caricatura alemana *Dur und Moll* que vimos antes.

llamaba a sus películas Méliès, el ilusionista hijo de uno de los zapateros más prestigiosos de París a quien podríamos imaginar como al fabricante de botines de charol de los héroes modernos de que hablaba Baudelaire; y así pudo llamar también a los fascinantes espectáculos que presentaba en el teatro Robert-Houdin, del que Méliès era su orgulloso propietario desde 1888 y donde no tardaron en celebrarse espectáculos con rayos-x.

En el *affiche* anunciando una de las dichas sesiones con *Los Rayos Roentgen* vemos a uno de esos faustos modernos en un gesto contundente, cargado de magia y de fuerza, lanzando con sus ojos y la punta de sus dedos esos rayos invisibles sobre una joven con un aire a la «Fée électricité» que iluminaría la Exposición Universal de París de 1900, aunque, en este caso, el hada electromagnética fuese el hada de los rayos-x. La joven iluminada, tocada de esa extraña fuerza «X», indicaba el camino a la manera clásica, con la salvedad de que el camino ya no era un dios sino la Incógnita.

Como Méliès, Etienne-Gaspard Robertson habría encontrado fascinantes y terriblemente aleccionadoras todas estas «distracciones fúnebres» que hacían ver con «penetrantes ojos de visionario» no sólo la muerte inscrita en todo cuerpo vivo, sino la fantasmagoría moderna.⁸⁷ Este esclarecedor y terrible descubrimiento de la condición esencial de las cosas es el que, al final del relato, permitía al narrador de Thomas Mann decirle a la sombra de Hans hundida en un barrizal de «fuego, hierro, plomo y humanidad en pedazos» que «las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple permitieron que tu espíritu sobreviviese a lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo».⁸⁸

Cuando Thomas Mann publicaba su «*Sehenroman*», después de doce años de trabajo interrumpidos por la guerra, José Bergamín, esqueleto que se soñaba fantasma, escribía un extraordinario y aun más mágico relato sobre la emergencia de otros modos de ver. Si el primer acto de *Enemigo que huye* presentaba una *Variación y fuga de un fantasma* que era Hamlet, el segundo acto, el que nos interesa ahora, era la *Variación y fuga de una sombra* llamada

87 ROBERTSON, Étienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* (París: l'auteur, 1831-1833), vol.I: *La Fantasmagorie*, Langres: Clima, col. «Café livres», 1985. GONZÁLEZ, Angel, «Distracciones fúnebres», en *Arte y Terror*, Barcelona: Mudito & Co., 2008, pp.27-44.

88 MANN, Thomas, *La Montaña mágica*, op.cit., capítulo VII, sección «Estalla la tempestad», p.1048.

La primera y la última escena que enmarcan las aventuras soñadas de la sombra o el espectro de Don Juan tenían lugar en «el laboratorio gótico del Doctor Fausto, con todo el ajuar medieval de retortas, alambiques, etc... En las paredes, enormes librerías y vitrinas con esqueletos de animales, minerales, frascos inmensos etc... –como en un gabinete o museo de ciencias físicas y naturales. En el centro hay un gigantesco aparato de Rayos X; y, por todos lados, tubos, cables, etc., etc... Los altísimos ventanales están cerrados a la luz exterior; el laboratorio está iluminado, muy débilmente, por una sola lamparita encendida, sobre la mesita de trabajo de Fausto, que aparece sentado ante ella, leyendo en una enorme Biblia».⁹⁰ Wagner, el asistente del doctor, entraba en la sala penumbrosa, inquietante y, probablemente, acolchada como aquella que con que Albert Londe ilustraba su *Tratado práctico de radiografía y radiología*, anunciando la llegada inesperada de un joven. Tras unas presentaciones un tanto confusas, pues, aunque todo el mundo le llama Don Juan, el incierto joven no sabe si es invención suya o es invención de los demás. Don Juan, paradigma del hombre con atributos, puro atributo, diríamos, basculando con aquel de Robert Musil, solicitaba angustiado al doctor Fausto que le aclarase su identidad y le dijese si él era él mismo o una vana y abstracta construcción social.

«–Cuestión de personalidad», le apuntaba Fausto; «–¿De falta o de sobra?», preguntaba Don Juan; «–Para saberlo tendré necesidad de desentrañarle»; «–¿Cómo?»; «–Muy fácilmente y sin dolor ninguno. Bastará con que se coloque ante esta pantalla».⁹¹

Don Juan se colocó ante la pantalla de rayos-x «en una postura gallarda y presumida, como si fuera a retratarse»; lo mismito que Ramón Gómez de la Serna, y tantos otros, atusándose perimpuestos aunque ni el peinado ni la sonrisa fuesen a verse en aquella «fotografía macabra». Para ser desentrañado, Don Juan debía beber la disolución de «una enorme mano de yeso» que era el último resto que le quedaba a Fausto de la estatua de un magnífico comendador, un Don Tancredo inmovilista, como contraste. Apagaron la lamparita e hicieron «la más superficial oscuridad, primero; luego, la más profunda» y Don Juan en cueros se situó detrás del fluoroscopio. Saltaron «chispas azuladas, oyéndose un

89 BERGAMÍN, José, «Variación y fuga de una sombra», segundo acto de *Enemigo que huye*, en *La risa en los huesos (Tres escenas en ángulo recto y Enemigo que huye)*, Madrid: Nostromo, 1973, pp.75-139.

90 *Ibid.*, p.79.

91 *Ibid.*, p.81.

fino silbido como un siseo y sintiéndose un sutil olor a ozono muy penetrante» y la lámpara de rayos-x se iluminó «con azulada fluorescencia».⁹² Los «ángeles de rayos-x» cantaron el «Cántico de la Fluorescencia»; se escuchó la «voz del carrete Ruhmkorf» barruntando a cerca de «una cabra ética perlética pelimpelambrética pelúa pelimpelambrúa cornúa con el morro ozicúa»; sonó la «voz de la corriente de inducción» induciendo y deduciendo científicamente, no haciendo otra cosa que «seguir la corriente»; la «voz del contacto turnante», «con tacto, sin tacto, intacto –el sueño y el acto. Voluntariedad (nocturna deidad) voluta voluble volubilidad»; la de los «ángeles de rayos catódicos» con su «inconstancia, olvido, inconsecuencia; vida sin ciencia y ciencia sin conciencia. ¡Intermitencia!» y de vuelta al «Cántico de la Fluorescencia».⁹³

Fausto y Wagner se asomaron a la pantalla y, al beberse Don Juan la disolución, comenzaron a aparecer «las formas en sombras de los órganos»; asustados ante las formas y el tamaño de las sombras, Wagner se enfundó un guante de boxeo y comenzó a aporrear a Don Juan, tratando de reducirlas a su aspecto ordinario. «A cada golpe, las formas negras en la pantalla cambian de estructura como las figuras en un kaleidoscopio. Al fin, cae Don Juan al suelo como muerto de la paliza y entre Fausto y Wagner le recogen tendiéndole sobre la mesa donde vuelven a aplicarle la pantalla horizontalmente, para continuar observando. Mientras están inclinados sobre la pantalla estudiando con gran atención, la oscuridad del laboratorio se puebla de llamaradas azules que aparecen y desaparecen y en medio de ellas se dibuja el Espectro de Don Juan recortado en luz y sombra, formando una gran X».⁹⁴

El espectro, «el incógnito y la incógnita», se levantó soñando, se fugó del laboratorio y, después de un buen deambular por las calles en compañía del diablo, regresó al laboratorio, donde Fausto y Wagner seguían tratando de reanimarle con friegas de whisky y de aceite de ricino. Una vez conseguido y algo más calmados los ánimos, Fausto se lamentaba por no haber sabido desentrañarle con toda su ciencia, pues ni su sociología, ni su economía, ni su derecho político, ni su estadística, ni siquiera su triste psicoanálisis, le habían servido en su empeño; y se abandonaba a un monólogo nietzscheano sobre la culpa, la conciencia y una vida sin disculpa. Don Juan, decía, «¡ya lo está purgando, arrancándose la muerte de las entrañas! La mano de la muerte que le había parado el corazón. ¡Purgante trágico! Y si la sangre vuelve a circularle,

⁹² *Ibid.*, p.83.

⁹³ *Ibid.*, pp.83-85.

⁹⁴ *Ibid.*, pp.85-86.

ardiente de fe, de fervor nuevo, ¿volverá a creer o a dudar nuevamente; volverá a ser lo que antes era o a no ser lo que nunca fue? [...] ¡Recién nacido Don Juan, sombra sin nombre, hijo de la sombra!»⁹⁵ ¿Pero esto es renacer o morir?, ¿es mirar o morir?, se había preguntado en otra ocasión Bergamín; es morir sin ver y por no ver o morir por ver, por querer ver más y mejor, por envidiar la visión, como murió Hans en la montaña mágica para descender siendo otro y sabiendo, al igual que el feliz infeliz que escapó de la Caverna platónica para regresar a ella, incomprendido, tenido por loco, y finalmente, enloqueciendo u olvidando, o volviendo a morir, que es lo mismo.

«La ciencia ha desentrañado a Don Juan», se decía Fausto, «y Don Juan muere desentrañándose; muere por haberse desentrañado; y nace muerto. ¡Nuevo Prometeo, hiciste de tripas corazón: y ahora el corazón se te deshace en las entrañas! Si he roto su sepulcro interior –sepulcro en el que yo mismo le he blanqueado–, ¿qué me asombra ver salir de él, como si naciera, a un cuerpo muerto, a un espectro, a una sombra?»⁹⁶ Y continuaba: «Si el principio de la ciencia es la negación y su resultado una sombra, el principio del arte es una sombra y su resultado una negación; negación de lo negativo. ¡Don Juan artificial! [...] Don Juan quiso no ser lo que era; ser lo que no era; y ya no es ni la sombra de lo que era: es sombra de lo que no era, de lo que no fue, de lo que no es, de lo que no será. Ya termina su purgatorio. Al fin va a encontrarse, a tener un nombre; a ser, él mismo, su propio nombre; y su nombre no será suyo: impropio nombre común. La cal, el fuego blanco de los muertos, le ha vigorizado el esqueleto. Al fin aprendió a ser el que era: una sombra hecha huesos inmortales».⁹⁷ Uno muere felizmente por desentrañarse y a este propósito ayudan tanto la ciencia, que desdiciendo las convenciones desmonta lo que éramos y nos descubre siendo sombras, como el arte, que a través de sombras nos desvela igualmente lo fugaz y lo eterno de las cosas.

Don Juan, muerto-vivo, entraba decidido y despreocupado ya, «apareciendo en esqueleto», se sentaba en un sillón y quedaba a la espera, con un cartel de Fausto que Wagner le había dejado en el regazo y que rezaba: «DISPONIBLE PARA RESUCITAR».⁹⁸ La exploración radiológica le había dejado en los huesos, aún más, en el tuétano, que, como decía Ramón, es donde se guarda la esencia, la memoria y la imaginación. Los rayos-x revelaron a Hans

⁹⁵ *Ibid.*, p.135.

⁹⁶ *Ibid.*, p.136.

⁹⁷ *Ibid.*, pp.137-138.

⁹⁸ *Ibid.*, pp.138-139.

y a Don Juan no sólo la forma tan íntima en que la muerte se inscribe en el cuerpo vivo, sino la condición esencial, fantasmal, de éste. Ahora todos listos para resucitar.

Adenda. Bibliografía anotada de publicaciones periódicas contemporáneas al descubrimiento de los rayos-x

ANÓNIMO, «About X-Ray Photography», *The New York Times, Sunday Magazine Supplement*, 6 de septiembre 1896, p.12.

[: Subrayaba que «While some discoveries of a purely scientific character appeal only to a limited class, others broadly affect the life and happiness of the human race, and thus become of universal importance. The discovery of Prof. Röntgen is unique in that it interests alike the scientific and non-scientific intelligent minds of all countries». El autor elogiaba los esfuerzos de científicos como el Dr. William J. Morton, «the leading electrotherapist in this country», por explicar en roman paladino el descubrimiento y, para dar peso a su elogio, citaba a Edison, quien había dicho de Morton que era «the best X-ray expert in America». Recordaba las diversas hipótesis acerca de la naturaleza de los rayos-x planteadas por Edison, Lodge, Thomson y Tesla, y enfatizaba la flamante «combination of camera and fluoroscope, whereby an object can be examined in the fluoroscope and be photographed at the same time», aunque sin olvidar señalar los efectos adversos de la exposición a los rayos-x.

ANÓNIMO, «Atropellos», *Diario de avisos de Madrid*, nº275, 2 de octubre 1896, p.2.

[: «A propósito de los famosos rayos X, se ha descubierto en un número del *Mercure de France* del mes de Junio de 1728 que existía una señorita que tenía el don de ver lo que estaba oculto en las entrañas de la tierra. Descubría los manantiales de agua de 30 a 40 brazas de profundidad, y distinguía todo el interior del cuerpo humano si estaba desnudo; veía los absesos y diagnosticaba mejor que lo hubiera podido hacer cualquier médico las causas de las enfermedades. El célebre matemático Huygens cuenta también que vio en las prisiones de Amberes un individuo que tenía la facultad de ver a través de los trajes con tal de que no hubiera en ellos tela roja. Habiendo ido a visitarle la mujer del carcelero con otras mujeres para consolarle de su cautividad, se admiraron de sus carcajadas y le preguntaron la causa, a lo cual respondió: «Es que hay entre vosotras una que no lleva camisa». Lo cual fue comprobado como cierto. Por último, Pausanias dice que un individuo llamado Lycaeus veía a través de las murallas. Durante el estío de 1820 se ofreció a la curiosidad de los parisienses otro individuo dotado de la facultad de distinguir los objetos en la mayor obscuridad. Aquí en Madrid hubo un establecimiento en el cual por un cuarto se adquiría el derecho de pinchar con un enorme tenedor en una caldera llena de caldo oscuro y espeso, donde floraban algunos trozos de carne. A pesar de lo difícil que era adivinar dónde se encontraban los alimenticios pedazos, el dueño tuvo que cerrar la tienda porque iban a ella unos *zahories* que con los ojos cerrados, y sin apuntar, manejaban el tenedor como el propio Neptuno su tridente y solían enfilarse dos pedazos de carne por mojada. No serían los rayos *equis*, pero caballeros ¡vaya unas pupilas!»

ANÓNIMO, «Casos y Cosas», *El Liberal*, jueves 18 de junio 1896, p.4.

[: «Los rayos X... -¿Me quiere usted prestar veinte reales? -No llevo ni un céntimo encima. -Me engaña usted. Acabo de hacerle una fotografía según la cual lleva usted en el bolsillo cuatro duros y dos pesetas.»

ANÓNIMO, «Ça & La. Crane de boxeur», *Le Progrès*, nº1291, sábado 22 de abril 1911, p.1.

[: Nota acerca de cómo médicos norteamericanos y alemanes quisieron someter el

cráneo de Jack Johnson a los rayos-x para medir su espesor, comprobando que su «exceptionnelle boîte crânienne» estaba en unos 18mm.

ANÓNIMO, «El descubrimiento del Doctor Röntgen. La fotografía a través de los cuerpos opacos», *La Vanguardia*, 31 de enero 1896, p.4.

[: Ilustrando el texto con un retrato de Röntgen y sendas radiografías de una mano y de una cadena de reloj en su estuche de madera, el autor de uno de los primeros artículos acerca del descubrimiento publicados en prensa en castellano insistía en que realizar este experimento fascinante no requería más que de ese «juguete de física recreativa» llamado tubo de Geissler, Hittorf o Crookes, una bobina de Ruhmkorff y una superficie sensibilizada; es decir, tres elementos de fácil acceso y al alcance de muchos bolsillos. Siguiendo lo comunicado por Röntgen, el articulista aclaraba que «las fotografías así obtenidas nada tienen de común con las fotografías ordinarias. No son rayos reflejados por los objetos cuya imagen se quiere obtener, los que impresionan la superficie sensibilizada, sino rayos directamente emanados del foco luminoso». «A diferencia del ojo fotográfico, el ojo humano parece insensible a los rayos Röntgen, puesto que, como se ha dicho más arriba, cuando el tubo de donde emanan permanece envuelto en una cubierta negra, no se distingue fulgor alguno. Sin embargo, uno de los investigadores franceses que han reproducido en París los experimentos del profesor alemán, afirma que una mano colocada en el tubo de Crookes se convierte en fluorescente, y muestra a los ojos que han sabido adquirir una «previa y suficiente adaptación», los más minuciosos detalles de su estructura anatómica. Esto sería la verdadera *doble vista* a través de los cuerpos opacos, llevada a la más completa realización».

ANÓNIMO, «El fluoroscopia de Edison», *La Ilustración Artística*, año XV, nº762, 3 de agosto 1896, pp.543-543.

[: Comentaba cómo al publicarse el descubrimiento de Röntgen, Edison se había puesto de inmediato a modificar los tubos de Crookes con objeto de intensificar su potencia y dos meses más tarde inventaba «el fluoróscopo», un aparato «que permitiese ver los fenómenos producidos por los rayos X o catódicos, para observarlos directamente y sin el auxilio de ninguna operación fotográfica» (p.543). El extenso artículo explicaba, con ayuda de varias figuras, las características y el modo de empleo del «fluoróscopo» de Edison, que venía a aumentar «la gran gloria» de su inventor.

ANÓNIMO, «First radiograph in Evidence», *American x-ray Journal*, nº2, 1898, p.155.

[: Crónica del primer caso de admisión de una radiografía como prueba legal en un juicio.

ANÓNIMO, «La photographie à travers les corps opaques», *L'Intransigeant*, 29 de enero 1896, p.4.

[: El diario cómo un caballero había despertado a un fotógrafo, rue Saint-Honoré, a las cinco de la mañana solicitándole que tomase su aparato, «celui qui traverse les corps opaques» y le acompañase a casa. «Je viens de rentrer chez moi», le dijo; «la porte de la chambre de ma femme est fermée, et je suis certain qu'elle s'y cache avec un de mes voisins. Grâce à l'appareil, nous allons pouvoir établir le délit». El fotógrafo respondió que no podía hacerlo sin una autorización policial. Al acudir a la comisaría el caballero, que resultó ser un alcoholico maltratador, había sido detenido..

ANÓNIMO, «Las dos rosas, poema por D. Angel Corujo», *La Época*, 30 mayo 1896, p.1.

[: El articulista sostenía que algunos individuos están dotados de una «especial organización» nerviosa que les permite «percibir vibraciones estéticas, especie de rayos X del arte,

que el corazón de las gentes no percibe, pero que existen, sin embargo, como los rayos Roentgen que, invisibles a nuestros ojos, impresionan una placa sensible». Desafortunadamente otros artistas, como aquel a quien el autor dirigía su crítica mordaz, carecen de dicha «especial organización».

ANÓNIMO, «Les rayons X et la cécité», *La Radiographie*, nº1, 10 de febrero 1897, p.21.

[: Nota escéptica que se hacía eco de una noticia publicada en el *Sun* neoyorkino donde se informaba del éxito de un experimento llevado a cabo por el Dr.Astudilla en La Habana «en soumettant à l'influence des rayons X un mendiant aveugle» que había terminado distinguiendo «nettement» todo el mobiliario y los objetos del gabinete.

ANÓNIMO, «Lo que descubren los rayos catódicos», *La Época*, miércoles 19 de febrero 1896, p.3.

[: Nota comentando cómo el Sr.Wedekine, el conservador del Museo Real de Viena, había «sometido a la prueba de los rayos-x una momia egipcia, considerada como de las más preciosas de aquel Museo, y los rayos reveladores han demostrado que las vendas de aquel embalsamamiento no encerraban un esqueleto humano, sino un conjunto de huesos de ave Ibis, sagrada para los egipcios».

ANÓNIMO, «Los rayos Roentgen», *La Ilustración Artística*, 2 de marzo 1896, p.190.

[: Explicaba las propiedades de los rayos Roentgen y el procedimiento radiográfico ilustrándolo con tres figuras de una bobina Ruhmkorff, un tubo Geissler y un diagrama de la disposición de los aparatos para emular el experimento.

ANÓNIMO, «Las dos rosas, poema por D.Angel Corujo», *La Época*, sábado 30 de mayo 1896.

[: El autor evocaba un artículo del Sr.Verdes Montenegro, publicado en *La Ciencia Social*, cuya referencia al arte profundamente sugestivo de Maeterlinck, Ibsen y Wagne, le hacía pensar en «hombres que, por una especial organización, pueden percibir vibraciones estéticas, especie de rayos X del arte, que el corazón de las gentes no percibe, pero que existen, sin embargo, como los rayos Roentgen que, invisibles a nuestros ojos, impresionan una placa sensible, fotografiando una imagen. Sin duda el Sr.Corujo, autor de un poema titulado *Las dos rosas*, es de esos escritores que pueden percibir los rayos X del arte», rayos que yo no alcanzo a ver en los versos del Sr.Corujo».

ANÓNIMO, «The Cabaret du Néant», *Scientific American*, nº74, 7 de marzo 1896, pp.152-53.

[: Artículo extenso e ilustrado acerca de los usos recreativos de los rayos-x donde abordaba de forma especial la ilusión de la transformación de un individuo en su esqueleto.

ANÓNIMO, «The Edison fluoroscope», *Electrical World*, vol.XXVII, nº14, 1896, p.360.

[: Articulito acerca del aparato inventado por Edison, en sus dos versiones, «fija» y «portátil», cuyo modelo francés sería la *lorgnette humaine*.

ANÓNIMO, «The Edison fluoroscope exhibition», *The Electrical Engineer*, vol.XXI, nº422, 1896, pp.600-601.

[: Amplia crónica ilustrada de las demostraciones de Edison y Dally con el fluoroscopio en la Exposición de la Electricidad celebrada en abril en el Grand Central Palace de Nueva York, comentando en extenso la invención del célebre vecino de Menlo Park.

ANÓNIMO, «The Latest Photographic Discovery», *Literary Digest*, nº12, 15 de febrero 1896, p.459.

[: Apunte acerca del descubrimiento que incluía una estupenda caricatura de cráneos radiografiados de hombres famosos.

ANÓNIMO, «The New Photography», *Punch. Or The London Charivari*, 25 enero 1896, p.43.

[: Una de las muchas coplillas a los rayos-x: «O, Röntgen, then the news is true/ And not a trick of idle rumour,/ That bids us each beware of you/ And of your grim and graveyard humour.// We do not want, like Dr.Swift,/ To take our flesh off and to pose in/ Our bones, to show each little rift/ And joint for you to poke your nose in.// We only crave to contemplate/ Each other's usual full-dress photo,/ Your worse than «altogether» state/ Of portraiture we bare *in toto!*/ The fondest swain would scarcel prize/ A picture of his lady's framework; To gaze on this with yearning eyes/ Would probably be voted tame work!// No, keep them for your epitaph,/ These tombstone-souvenirs unpleasant;/ Or go away and photograph/ Mahatmas, spooks, and Mrs.B-s-nt!» El lenguaraz autor del poema se situaba en la facción crítica y suspicaz para con el descubrimiento de Röntgen; lejos de ansiar «quitarse la carne y posar en los huesos» o atesorar «una imagen del marco de su dama», dejaba esos desagradables «souvenirs lapidarios» para «Mrs. B-s-nt» [Annie Besant] y otros amigos de lo esotérico. La coplilla era acompañada por una caricatura del «nuevo descubrimiento fotográfico» con Guillermo II radiografiando la columna «of unsuspected size and strenght» del cuerpo británico.

ANÓNIMO, «The True Cathode Rays. Prof. Crookes's Celebrated Discovery as Related by himself», *The New York Times*, 23 de febrero 1896, p.28.

[: A raíz del descubrimiento de Röntgen, había crecido el interés por los experimentos precedentes de William Crookes. Después de presentar una sucinta biografía del británico, el autor pasaba a citar el *paper* de Crookes «On Radiant Matter», presentado en el congreso anual de la British Association el 22 de agosto de 1879.

ANÓNIMO, «Un enfant qui a des rayons X dans l'œil», *Le Pèle Mêle*, 10 de junio 1904, p.11.

[: El articulista se admiraba de cómo los rayos Roentgen se habían encarnado, literalmente en los ojos del joven Afley-Leonel Brett, de quien decía se había demostrado científicamente qu «possède des rayons X naturels et son œil voit à travers les corps opaques». «Pour voir à travers les corps, il possède la faculté de concentrer ses forces visuelles sur l'objet examiné, au point que son œil n'est plus sensible même à la lumière solaire. Il voit alors son sujet enveloppé d'étincelles ver pâle et la lumière du jour prend, pour lui, une teinte rougeâtre».

ANÓNIMO, «Une lumière nouvelle», *L'Illustration*, n°2761, 25 de enero 1896, pp.72-73.

[: «La lumière nouvelle, dont la découverte trouble depuis quelques jours tous les esprits scientifiques et révolutionne toutes les académies, est plus extraordinaire en effet que toutes ses devancières, mais elle l'est par des moyens bien différents: c'est une lumière non éclairante, une lumière invisible... Les mots hurlent de se rencontrer: leur rapprochement exprime pourtant la stricte réalité des faits.»

ANÓNIMO, «Une découverte sensationnelle», *Le Petit Parisien*, 10 de enero 1896, p.3.

[: Es el primer artículo sobre el «descubrimiento sensacional» publicado en prensa francesa [el cuarto, después del publicado el 5 de enero en el *Wiener Presse*, el del 7 en *The Standard* de Londres y el del 8 en el *New York Times*], aún sin incluir las imágenes de Röntgen: «On parle beaucoup en ce moment, à Vienne, d'une découverte sensationnelle qui est appelée, croyons-nous,

à un grand retentissement dans le monde savant. [...] c'est à la lumière de cette étincelle électrique prolongée que le professeur Routgen [sic.] a pu photographier une série d'objets invisibles, tels que des poids de cuivre enfermés dans une caisse de bois parfaitement close, ou encore les os de la main d'une personne qui travaillait avec lui dans son laboratoire! [su esposa Bertha]» La radiografía de la mano es lo que maravilla más: «[...] La photographie de la main n'est pas moins saisissante: on compterait tous les os, phalanges, articulations. Impossible de deviner même le contour des doigts; c'est le membre d'un squelette, et non une main vivante, dirait-on. Et cependant il n'y a pas de doute possible...»

BECERRO DE BENGEOA, Ricardo, «La luz X del Dr.Röntgen», *La Ilustración Española y Americana*, año XL, nº4, 30 de enero 1896, pp.70-71.

[: Becerro de Bengoa daba una de las primeras y más sencillas explicaciones de la naturaleza de «la luz invisible» en prensa en castellano. «Vivir para ver», comenzaba diciendo citando el viejo refrán castellano. «Repitámoslo ho, en que interesa tanto a la gente la nueva del descubrimiento de una especie de luz *que no se ve*, pero cuya intensidad de radiación, penetración y actividad es tal, que pasa al través de algunos cuerpos opacos, verdaderamente transparentes para ella, y que acciona como la luz ordinaria sobre las placas fotográficas, después de haberlos atravesado» (p.70). Becerro de Bengoa subrayaba que a nadie sorprendía saber que «las vibraciones materiales que producen el sonido», «el calor, fuerza vibratoria u ondulatoria que mueve las moléculas de los cuerpos tendiendo a separarlos» y la «corriente eléctrica», pasan más o menos íntegra y rápidamente a través de los cuerpos. Sin embargo, pocos se atrevían a sugerir ni a creer «que la luz pasara al través de la masa de los cuerpos» opacos (p.70). «Trátase de la luz que puede hacerse brillar en el interior de un tubo, en el que se ha enrarecido el aire y en cuyo interior se hacen saltar las chispas de una corriente eléctrica producida por una bobina de Ruhmkorff» (p.70). «En ese vacío casi perfecto las chispas producen una luz apenas visible, y sólo donde termina el electrodo negativo, en el polo denominado *catodo*, luce una fluorescencia verdosa, muy viva, de la cual, según Röntgen, parten los rayos oscuros, invisibles, denominados *rayos catódicos* o *rayos X* [aquí el autor se confundía, dado que los rayos x nacen ahí donde los rayos catódicos mueren, al poco de chocar con el cristal del tubo], que son los que penetran al través de muchos cuerpos, tenidos hasta aquí por opacos, y que después impresionan las placas fotográficas» (p.70). Después de explicar el procedimiento radiográfico, Becerro de Bengoa se lamentaba de la imposibilidad de estudiar el cerebro en vivo, dada la opacidad de los huesos a los rayos; algo que no impidió a Edison alardear ir a llegar a hacerlo en pocos meses. El autor advertía de la enorme trascendencia del descubrimiento, sugiriendo «no perderlo de vista».

BEUREL, G., «Les Rayons X et la douane», *Annales Politiques Littéraires*, nº733, 1897, p.29.

[: «Voilà donc un fait acquis : la nouvelle découverte permettra l'examen plus rapide et plus sérieux des colis arrêtés en douane et de tous les objets suspects qui passeront sous l'oeil de lynx des gabelous».

BILLON-DAGUERRE, Armand, «Technique radiographique», *Compte rendu des Séances du Premier Congrès International d'Électrologie et de Radiologie Médicales*, Lille: Le Bigot frères, 1900, pp.616-618.

[: El Primer Congreso Internacional de Electrología y Radiología tuvo lugar en París entre el 27 de julio y el 1 de agosto de 1900; esto es, en plena Exposición Universal. Billon-Daguerre plantea «place[r] le membre à radiographier sur une planchette sous laquelle glisse avec rapidité une pellicule de largeur appropriée. Un obturateur chronométrique est placé entre l'ampoule et le sujet» y se registra una secuencia de movimientos que sería puesta en movimiento observándola en un fenakistiscopio.

BIXBY, James, «Professor Roentgen's discovery and the invisible around us», *The Arena*, vol.XV, nº78, mayo 1896, pp.871-885.

[: En realidad no mencionaba los rayos-x más que al comienzo del artículo, como excusa para extenderse en una defensa de lo invisible en un tono religioso. «The more carefully science examines the senses, the more surely it demonstrates their limitations and of how small a part of the universe these fleshly organs can catch a glimpse» (p.872).

BLOCHE, P., «Les rayons cathodiques et la lumière astrale», *Revue Spirite*, nº40, 1897, pp.669-670.

[: Divertido artículo sugiriendo que los clarividentes tenían una especie de tubo de Crookes como ojos. «Les chefs spiritualistes des Etats-Unis prétendent que les rayons cathodiques qui, en connexion avec la photographie, ont récemment tant éveillé l'attention, ne sont, de fait, rien de plus que la lumière astrale qui depuis longtemps permet aux «clairvoyants» de voir à travers les murs et autres obstructions opaques» (p.669). «Selon la théorie émise par les champions de la croyance occulte, les tubes de W.Crookes ne produisent rien de plus que la «naturalisation» mécanique d'une puissance spirituelle que possède l'organisation animale du médium voyant ainsi nommé en d'autres termes. On avance sérieusement cette possibilité que les voyants possèdent une espèce de tube de Crookes, très développé, en connexion avec leur sens visuel, de telle sorte que les objets cachés à des yeux ordinaires sont exposés par la lumière astrale aux rayons cathodiques générés par ces médiums ; les images se photographient sur leur cerveau» (p.669).

BOIS, Jules, «L'âme scientifique», *Revue Spirite*, nº39, 1896, pp.352-355.

[: El autor se hacía eco de la idea de una visión radiológica vinculada a la clarividencia defendida por los ocultistas. «La découverte des fameux rayons X qui traversent les matières opaques pourrait bien aussi nous mettre sur le chemin d'une explication rationnelle de la voyance. Il pourrait bien y avoir aussi des «regards» X, comme il y a des rayons X, c'est-à-dire des regards qui traversent la matière et aussi devançant le temps, pénètrent le passé et l'avenir. En fin, le don de prophétiser et de prévoir est historique» (p.355). Bois consideraba que «le XXe siècle, plus que le XIXe qui nous dota de l'électricité et de la vapeur, nous donnera en cadeau la «force psychique» [bautizada por Crookes, estudiada, con diversas denominaciones, por Charcot, Baraduc, De Rochas y Richer], la démonstration et l'utilisation scientifique de notre âme» (p.354).

BOSC, Ernest, «La Clairvoyance», *La vie Mystérieuse*, nº 68, 25 de octubre 1911, p.308.

[: Los espiritistas no tardaron en echar mano de los rayos-x y de la radiografía como argumentación con que sostener la visión clarividente. Esta revista editada por Eugène Figuière publicó dos interesantes series de artículos entre 1911 y 1912, una de Gérard Encausse [Papus], titulada «Comment est constitué l'Être humain» y otra de Gabriel Delane titulada «Le Spiritisme est une science».

BOUTY, E., «Les Rayons de Röntgen et la photographie à travers les corps opaques», *Revue Scientifique*, 4ªserie, vol.V, nº20, 16 de mayo 1896, pp.610-617.

[: En su conferencia ante la Société des Amis des Sciences, Bouty señalaba que había sido «la presse quotidienne» la que le había informado, como a tantos, de la existencia y de las principales propiedades de los rayos-x. «Tout le monde a vu les nouvelles photographies, ne serait-ce que dans les journaux illustrés. Beaucoup de personnes ont tenté d'en faire, et comme il suffit, pour s'y essayer, d'une pile, d'une bobine et d'un tube tels que ceux-ci, à l'annonce de la découverte de M.Röntgen, tous ces objets ont subitement disparu du marché parisien» (p.611). En su detallada, asequible y profusamente ilustrada exposición, Bouty situaba el descubrimiento

de Röntgen en su contexto histórico, señalaba que la transparencia de los cuerpos tenidos por opacos no resultaba tan sorprendente como pudiera parecer, y pasaba revista a sus propiedades y aplicaciones más habituales.

BOYER, Jacques, «La lumière du ver luisant et les rayons X», *La Nature*, nº1264, 21 de agosto 1897, pp.180-181.

[: Henri de Parville, director de la revista, quedó fascinado con el descubrimiento de Röntgen, al cual dedicarían una treintena de artículos entre 1896 y 1899. Además, el semanario publicaba las comunicaciones de la Académie des Sciences, en las cuales los rayos-x y sus aplicaciones eran habituales. En éste, el autor apuntaba las semejanzas entre la luminiscencia de la hembra de la *Lampyrus noctiluca* y la luz de los rayos-x. «M.Becquerel, ayant constaté que certains corps fluorescents, par exemple les sels d'uranium, émettent des rayons analogues à ceux de Röntgen, le physicien japonais [M.Muraoka, de la Universidad de Kyoto] a eu l'idée d'examiner, à ce point de vue, la lumière du lampyre» (p.180). «Il s'agissait de se rendre compte si les rayons émis par les vers et «filtrés» par le papier étaient capables de traverser les métaux, puis d'agir sur la plaque photographique» (p.180). Los experimentos revelaron que «il y avait, comme pour les rayons X, un certain rapport entre la perméabilité et la densité» (p.181) de los cuerpos permeables a la luminiscencia de la luciérnaga y que, «s'il n'y a rien entre l'insecte et la plaque, les rayons émis se comportent comme de la lumière ordinaire: ils sont capables de se réfracter, de se réfléchir ou de se polariser», pero que «les rayons transmis par le carton ou les plaques de cuivre [interpuestas] ont des propriétés analogues à celles des fameux x-strahlen», dejando de poder polarizarse ni refractarse (p.181). Es decir que «ces «rayons filtrés» jouissent à la fois des propriétés des rayons ultra-violettes et de celles des rayons Röntgen. Ne serait-il pas alors plus logique d'admettre que le lampyre émet deux espèces de rayons, les rayons lumineux ordinaires et les rayons X?» (p.181).

BREUER, Charles B., «The Widening Field of the Moving-Picture», *The Century Magazine*, nº86, 1913, pp.73-74.

[: Comentaba la película «röntgencinematográfica» de un físico vienés que graba a través de un fluoroscopio una papilla fluorescente atravesando un aparato intestinal.

BRIEU, Jacques, «Esotérisme et spiritisme», *Mercure de France*, nº75, 1 de septiembre 1908, pp.141-42.

[: «Esotérisme et spiritisme» era una sección habitual del *Mercure*, donde a menudo se hablaba de rayos-x como la verificación de lo *inconnu* y de la *clairvoyance* de que se sirvieron los ocultistas.

BRINTON, Christian, «Evolution Not Revolution in Art», *The International Studio*, vol. LXIX, nº194, (abril 1913), pp.27-35.

[: Brinton argumentaba que «there are, to begin with, no revolutions in art. [...] The various movements overlap one another, and in each will be found that vital potency which proves the formative spirit of the next» (p.28). En su defensa por un arte que conjugase «logic and lyricism» (p.35) para «create, not to copy» (p.32), señalaba: «If, in fine, we are to accomplish something vital in art we must strive to purge ourselves alike from timidity and from pedantic prejudice. There is no phase of activity or facet of nature which should be forbidden the creative artist. The x-ray may quite as legitimately claim his attention as the rainbow» (p.35). «If the discoveries of Chevreul and Rood in the realm of optics proved of substantial assistance to the Impressionists, there is scant reason why those of von Röntgen or Edison along other lines should be ignored by Expressionist and Futurist. [...] The point is that they [los nietzscheanos artistas modernos] will add nothing thereto [al «accumulated treasury of the ages»], unless they keep alive that primal wonder and curiosity concerning the universe both visible and invisible, which was characteristic to the caveman, and which has proved the mainstream of art throughout successive centuries»

(p.35).

BRISSAUD, E., LONDE, A., «Photographie par les rayons Röntgen d'une balle de 7 millimètres dans le cerveau», *La Nature*, nº1214, 3 de septiembre 1896, pp.219-220.

[: Artículo sobre el «coup de revolver (calibre 7 millimètres)» que había recibido un joven y que le había causado somnolencia, accesos de risa desaforada y «amnésie verbale transitoire exclusivement limitée aux mots français» (p.219). La sintomatología determinó la trayectoria y la situación del proyectil en el lóbulo frontal izquierdo, que fueron confirmadas gracias a las radiografías tomadas por Londe en el laboratorio de la sociedad *L'Optique* (p.220).

BROCA, André, «La Photographie à travers les corps opaques», *Revue Scientifique*, 4ª serie, vol.V, nº5, 1 de febrero 1896, pp.129-133.

[: Como decía bien Broca, «le nom de M.Röntgen est en ce moment dans toutes les bouches. Le phénomène trouvé par ce savant se présente en effet avec un côté surnaturel qui flatte l'imagination» (p.129). El extenso artículo, en el cual Broca sostenía que, a pesar de las consideraciones de Röntgen, «les «X Strahlen» ne sont pas aussi différents des rayons cathodiques» (p.131), trataba de hacer accesible el descubrimiento al público general.

BUGUET, Abel, «Les rayons X en Histoire Naturelle», *La Nature*, nº1277, 20 de noviembre 1897, p.400.

[: Buguet elogiaba las bondades de los rayos-x para estudiar «pièces d'histoire naturelle qu'il eût fallu sacrifier pour arriver autrement au même résultat». El caso que ponía de ejemplo era el de elucidar si las dos colas de un lagarto eran originales o una era la sustitución de una cola seccionada. «Les rayons X lèvent immédiatement toutes les doutes», en este como en otros problemas de biología igual de curiosos.

BUGUET, Abel y GASCARD, Albert, «Sur l'action des rayons X sur le diamant», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 24 de febrero 1896, p.457.

[: Buguet y Gascard observaron que «la transparence des différentes variétés du carbone et de la plupart de ses combinaisons non métalliques, établie par M.Röntgen, puis par les expérimentateurs qui ont étudié les rayons X, peut servir à différencier nettement le diamant de ses imitations, faites de substances de grande opacité». Los autores ilustraron su «procédé graphique» con las siluetas radiográficas yuxtapuestas de diamantes auténticos y de imitaciones, al que se sumaba un «procédé optique» instantáneo gracias a «la fluorescence étudié par M.Röntgen» que había constatado la fluorescencia del diamante y otros cristales al ser heridos por los rayos-x. Una versión de esta ponencia había sido publicado como artículo en *La Nature* (nº1183, 1 de febrero 1896, pp.293-294) en un número muy interesante que incluía varios artículos más acerca de los rayos-x escritos por algunos de quienes eran los cronistas habituales de la cuestión, como Ch-E. Guillaume.

CANNON, Walter Bradford, «Movements of food in the oesophagus», *American Journal of Physiology*, nº1, 1897, pp.435-444.

[: Sobre el uso de cápsulas de bismuto como contraste para observar los movimientos del sistema digestivo con rayos-x.

CAZE, L., «La Photographie de la pensée», *La Revue des Revues*, nº24, 15 de febrero 1898, pp.438-442.

[: Sobre la pretendida posibilidad de ir a registrar los pensamientos en una radiografía.

_____, «L'Optophone», *La Revue*, nº18, 15 de septiembre 1912, p.259.

[: Sobre la invención de Fournier d'Albe para dar a ver a los ciegos mediante sonidos; esto es, transformando las variaciones de intensidad lumínica en variaciones sonoras que escucharían mediante unos auriculares. Caze acompañaba el artículo con sendas ilustraciones del interior del dispositivo, un esquema de su funcionamiento y una fotografía de Fournier d'Albe manejándolo.

CERBELAUD, G., «La lumière nouvelle», *L'Illustration*, nº2762, 1 de febrero 1896, p.104.

[: Cerbelaud explicaba al público profano las propiedades de los rayos Röntgen y la manera de emular sus experimentos, subrayando que «les expériences de photographie à travers les corps opaques se poursuivent de tous côtés, et n'intéressent pas moins le public profane que le monde savant. La réalisation en est si aisée, qu'il n'est pas un savant, disposant d'un modeste laboratoire, qui ne désire constater par lui-même les propriétés des nouveaux rayons Roentgen». En éste número también aparecen radiografías de los pioneros de la radiología en Francia Toussaint Barthélemy y Paul Oudin.

CLARÍN, «Revista Minima», *El Imparcial*, martes 18 de febrero 1896, p.1.

[: El autor hacía una crítica a la corrupción y al chantaje, «esa plaga de la prensa moderna», en la cual consideraba que lo que había hecho inmortal a *Il Aretino* no eran sus comedias, ni sus imitaciones de Ariosto, sino sus cartas, «escritos de gran reporter», escritas entonces como las crónicas actuales, no tanto por hacer temblar a Papas, reyes y celebridades, sino por regalos. Y como él, otros muchos antes. «¡Oh, la materia radiante, los rayos catódicos los descubre el siglo XIX y puede estar seguro de que eso es *nuevo bajo el sol*. ¿Pero picardías? No hay ninguna nueva. El diablo es muy viejo y sabe de todo, menos de ciencias físicas, cuyo estudio abandonó desde que se desacreditó la alquimia». De seguido, Clarín rectifica y pasa a hablar de rayos-x, que no catódicos: «Hasta ahora el estudio más importante que se ha publicado, en lengua fácil para todos, acerca del célebre descubrimiento, es acaso el de la *Revue générale des sciences*, cuyo director, Mr.Olivier, ha encargado el trabajo a colaboradores tan competentes como son Mr.H.Poincaré, profesor de física matemática en la Sorbona, célebre en todo el mundo; W.Roentgen... el inventor de los rayos X; A.Schuster, sabio eminente inglés, profesor, etc.; Bottomley, inglés también y no menos ilustre, y Mr.Perrin, de la escuela normal». Después de citar a Poincaré, Roentgen y Schuster, subrayando que los rayos-x no son rayos catódicos, el autor apunta que, a pesar de la insistencia de aquellos, «a estas horas la *inmensa mayoría* del público español llama catódicos a los rayos X. Y en España cuando la opinión se pronuncia... ¿quién se atreve a ir contra la opinión? Le acobardan a uno con el peso del número, y a poco tiempo que pase ya nadie se atreverá a decir que *no son catódicos* ni los rayos X ni el general Y ni el drama Z». La cursiva es del autor, cuya certera apreciación a propósito del «peso del número» no es posible dejar de suscribir.

COMAS, César, PRIÓ, Agustín, «Caso Rusiñol. Diagnosticado por la radiografía», *Diari de Barcelona*, 30 de junio 1901, p.1386.

[: Reseñaba cómo, gracias a la radiografía, los médicos habían detectado un cálculo del tamaño de un haba en el riñón. César Comas y Agustín Prió publicaron numerosos artículos sobre las aplicaciones médicas de los rayos-x en diarios, así como en los Anales de la Academia de Ciencias Médicas de Cataluña o en la Revista de Medicina y Cirujía, entre 1896 y la primera década del siglo XX.

COSTA, J., «Fable express», *Le Pêle Mêle*, 31 de octubre 1897, p.2.

[: «Chez le photographe; après la découverte des rayons X./ Un monsieur et une dame: –Nous désirons nous faire photographier./ Le photographe: –Intérieurement ou extérieurement?»

CROOKES, William, «On Radiant Matter», *Chemical News*, nº40, 1879, p.92.

[: Conferencia ofrecida ante la British Association for the Advancement of Science (Sheffield, R.U.), el 22 de Agosto 1879. «In studying this Fourth state of Matter we seem at length to have within our grasp and obedient to our control the little indivisible particles which with good warrant are supposed to constitute the physical basis of the universe. We have seen that in some of its properties Radiant Matter is as material as this table, whilst in other properties it almost assumes the character of Radiant Energy. We have actually touched the border land where Matter and Force seem to merge into one another, the shadowy realm between Known and Unknown, which for me has always had peculiar temptations. I venture to think that the greatest scientific problems of the future will find their solution in this Border Land, and even beyond; here, it seems to me, lie Ultimate Realities, subtle, far-reaching, wonderful».

_____, «De la relativité des connaissances humaines», *Revue Scientifique*, 4ª serie, vol.VII, nº20, 15 de mayo 1897, pp.609-613.

[: Traducción de la ponencia presidencial de Crookes ante la British Society for Psychical Research con el cual Charles Richet comenzaba este número de la revista que entonces dirigía. Crookes comenzaba insistiendo en que «il est prouvé que nous sommes en tout cas sur le bord d'un monde invisible. Je ne parle pas ici d'un monde spirituel ou immatériel. Je parle du monde de l'infiniment petit qu'il faut encore cependant appeler matériel, quoique la matière dont il est fait soit quelque chose que nos facultés limitées nous rendent incapables de concevoir» (p.609). «C'est le monde des forces [...] dont l'action s'exerce presque toujours en dehors de la limite de nos perceptions, à l'inverse de celles qui sont évidentes aux sens grossiers des organismes humaines» (p.609). Crookes sencillamente se planteaba cómo cambiaría el aspecto de las leyes del universo con sólo cambiar la talla del observador, de forma análoga a como un cambio de talla había evidenciado a Gulliver la relatividad de la moral y de la política de sus conciudadanos. «Le voici donc cet homme minuscule, cet *homunculus* qui, puisque vous le voulez bien, va me servir à bâtir ma fable. [...] Je lui donnerai une taille si microscopique que les forces moléculaires que dans la vie ordinaire nous remarquons à peine –telles que la tension superdicielle, la capillarité, les mouvements browniens– deviendront pour lui si évidentes et dominantes qu'il aura grand peine à croire à l'universalité de la gravitation, que nous pouvons supposer lui avoir été révélée par nous, ses créateurs. Plaçons-le sur une feuille de chou et laissons-le se débrouiller» (p.609). A ojos del homúnculo de Crookes, a quien Alfred Jarry dedicaba una de las aventuras del Dr.Faustroll, la hoja de col parecía una planicie de extensión ilimitada sobre la que se alzaban enormes globos brillantes y transparentes, que no eran otra cosa que gotas de rocío. Así, nuestro sistema perceptivo condiciona nuestro conocimiento de la realidad y nuestras consideraciones de las leyes físicas. Crookes concluía dando una escala de grados de frecuencia de vibraciones electromagnéticas de las cuales el arco perceptible para el ser humano es ínfimo y situaba los rayos-x en una de las dos regiones ingentes, a ambos lados del espectro de luz visible, de vibraciones que se le escapan.

DAM, H. J. W., «The New Marvel in Photography», *McClure's Magazine*, 6 de abril 1896, pp.403-415.

[: El artículo, fruto de una entrevista del autor con Roentgen, explicaba la naturaleza de los rayos, el procedimiento y algunas de sus aplicaciones quirúrgicas y judiciales más célebres.

DARIEUX, X. y ROCHAS, A. de, «Sur la cause de l'invisibilité des rayons

Röntgen», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 24 de febrero 1896, pp.458-459.

[: Nota que, como era habitual, sería publicada en la *Revue Scientifique* (vol.V., nº9, 19 de febrero, p.282), donde Darieux y Rochas daban cuenta de sus experimentos acerca de la «perméabilité des milieux transparents de l'œil (cornée, humeur aqueuse, cristallin, corps vitré) par les rayons Röntgen» (p.458), de los cuales concluían que «les milieux transparents de l'œil, qui se laissent traverser d'une manière si parfaite et instantanément par les rayons dits lumineux, se sont montrés très peu perméables pour les rayons X, malgré une action prolonguée pendant une demi-heure» (p.459); o, dicho de otro modo, que, el cristalino se comportaba como una auténtica lente de cristal y como ésta, resultaba opaco a los rayos-x, lo cual «expliquerait pourquoi ils nous sont invisibles» (p.458).

DASTRE, A., «Les Nouvelles Radiations. Rayons cathodiques et rayons Röntgen», *Revue des Deux Mondes*, 5ª serie, nº6, 1 de diciembre 1901, pp.682-702.

[: Extenso y bien fundamentado artículo acerca de las propiedades de los rayos catódicos que, por comparación, ayudaban a Dastre a explicar las de los rayos Röntgen. «En faisant leur histoire, on se trouve avoir fait celle des radiations de la même famille, des rayons Röntgen qui sont, eux, fertiles en applications, et des rayons de Becquerel qui ne sont qu'un mélange des deux autres espèces» (p.696). Como era habitual, Dastre se entretenía dando cuenta de las aplicaciones de los rayos Röntgen para «reconnaître les falsifications de certains produits, à vérifier le contenu d'une boîte sans l'ouvrir» y de sus aplicaciones en el diagnóstico médico y en cirugía (p.697).

D'AUBRÉVILLE, L., «Héliographie sur verre. Images instantanées», *La Lumière*, nº29, 24 de agosto 1851, pp.114-115.

[: Interesante y sucinto artículo acerca de los antecedentes de los fotogramas.

De CASAS GANCEDO, F., «Las maravillas de los rayos X», *Alrededor del mundo*, 3 de diciembre 1927, pp.625-626 y p.644.

[: Sobre las aplicaciones de los rayos-x a la cristalografía.

DECRESPE, Marius, «L'invisible et la photographie», *Photo Revue*, suplemento del 10 de Octubre 1896, p.47.

[: Sobre los experimentos fotografiando efluvios vitales y diagnosticar el estado del sujeto en cuestión explicaba que «l'éffluve ne jaillira pas de la même façon d'un organisme morbide que d'un organisme sain; le trouble fonctionnel de l'appareil se répercute sur le régime de débit de forces. Si cette découverte, qui n'est encore qu'à l'état embryonnaire, se trouve confirmée, c'est la révolution radical de la science du diagnostic» (p.47).

DEN, Léo, «À propos des rayons X. Causerie scientifique», *Le Magasin Pittoresque*, 2ª serie, año 64, vol.XIV, 1896, pp.91-92.

[: «Le mouvement est la grande loi de l'univers » (p.91). Así comenzaba Den su artículo, donde abordaba la correlación entre los diversos tipos de ondas electromagnéticas -sonido, calor o luz- a partir de la «diversité de fréquence de mouvements vibratoires» (p.92).

DE PARVILLE, Henri, «Les rayons Roentgen et les vers à soie», *Annales Politiques Littéraires*, nº729, 1897, p.383.

[: Relataba el experimento realizado por unos industriales de la seda que irradian los huevos de los gusanos de seda para anticipar el sexo de las crisálidas y seleccionar a los machos, con un mayor rendimiento de producción que las hembras.

_____, «Les rayons X au poulailler», *Annales Politiques*

Littéraires, nº813, 1899, p.62.

[: Comentaba el uso de los rayos-x para aumentar la producción de una granja de pollos norteamericana: «Un journal spécial nous annonce que des éleveurs américains ont trouvé le moyen d'accroître de 30 % le bénéfice de leur production en oeuf [...]»; para descubrir qué gallinas iban a ser mejores ponedoras se radiografiaba sus huevos en busca de un «chapelet révélateur, invisible à l'oeil nu» (p.62).

DOLORÈS, «Réflexion philosophique», *Le Pêle Mêle*, 30 de mayo 1896, p.8.

[: «Malgré toute la malice d'Ulysse, jamais les Grecs n'auraient pu prendre Troie en y introduisant le fameux cheval, si ç'avait été Laocon au lieu de Roentgen qui avait découvert les rayons X».

DUBAR, L., «Photographie et radiographie des pierres précieuses», *La Nature*, nº1285, 15 de enero 1898, p.112.

[:«Les pierres précieuses sont presque transparents pour les rayons X, et les pierres fausses ne laissent pas, au contraire, passer facilement ces mêmes rayons». Dubar ilustraba su comentario de la aplicación de la radiografía a la detección de falsificaciones de piedras preciosas con una fotografía y una radiografía de piedras auténticas e imitaciones.

DUCRETET, E., LEJEUNE, L., «Les cocons à soie et les rayons Röntgen», *La Nature*, nº1237, 13 de febrero 1897, pp.173-174.

[: Nota acerca de la posibilidad de sexar los gusanos para seleccionar a los machos y aumentar la productividad de seda obtenida. *Monsieur J. Testenoire*, encargado de la producción de seda de Lyon, «a eu l'idée d'appliquer les rayons X du professeur Rontgen à la détermination, dans l'intérieur même des cocons, du sexe des chrysalides» y, en colaboración con el químico D. Levrat, encontró la solución (p.174). «Les chrysalides femelles contiennent à l'intérieur de leur corps les oeufs qui seront fécondés lorsqu'elles seront devenues papillons; ces œufs ne sont pas aussi bien traversés par les rayons Rontgen que le reste du corps de la chrysalide» (p.174). Realizada la selección de los machos, Testenoire y Levrat continuaron aplicando las nuevas radiaciones para el estudio de las transformaciones sucesivas de los gusanos, de huevo a crisálida y a mariposa, y la clasificación de los «*Lépidoptères*». Los experimentos comenzados en Lyon fueron aplicados de inmediato en París.

ECHEGARAY, José, «Imágenes eléctricas» (marzo-abril 1896), artículo recopilado en *Ciencia Popular. Artículos de vulgarización científica*, Madrid: Talleres Voluntad –Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, 1928, pp.99-103.

[: «Era un verdadero descubrimiento *fin de siglo*; algo en sí contradictorio, algo extravagante, algo que sale de las fórmulas convencionales a que estamos acostumbrados; la ciencia rozándose con la magia» (p.99). A decir de Echegaray, el descubrimiento más original del *fin de siglo* había sido el de «la luz invisible, la luz negra, por decirlo así, pasando a través de los cuerpos opacos» (p.99). El autor exponía las diversas especulaciones enunciadas acerca de la naturaleza de los rayos-x que muchos científicos suponían no eran otra cosa que «rayos ordinarios de luz, pero de la región ultravioleta. Es decir, de cortísima onda y de inmenso número de vibraciones» (p.101). Echegaray señalaba que «algunos físicos han resucitado con motivo de los rayos X numerosos casos de imágenes que llaman fotofulgurales, o, de otro modo, engendradas por la descarga eléctrica de las nubes» que «graba sobre unos cuerpos las imágenes de los otros cuerpos, que se hayan en presencia de los primeros, estando todos ellos, por de contado, sometidos a la influencia del

fenómeno eléctrico. Es una verdadera fotografía eléctrica, y se ha realizado muchas veces a través de cuerpos opacos» (p.101). Echegaray daba diversos ejemplos de estas imágenes fotofulgurales o fotografías eléctricas en las cuales, decía, puede haber o no «*transporte de materia*» (p.101). Hay ocasiones en las que parece que «la descarga eléctrica coge todas las moléculas que constituyen la superficie de un cuerpo, y se las lleva por el espacio sin desarreglarlas, y sobre la superficie de otro cuerpo las deposita por su orden» (pp.101-102); hay otras, sin embargo, en las que «no puede admitirse un verdadero transporte de materia, y en que sólo podría explicarse la formación de estas imágenes por algo parecido a la acción de los rayos X, o sean los rayos invisibles» (p.102). El autor subrayaba que podría citar multitud de casos: «árboles cuya imagen se imprime en el pecho de un hombre por la acción del rayo; paisajes que se reproducen en la carne muscular de unos cuantos carneros; cruces de rosario que desaparecen y se graban sobre la piel del que lo lleva; mujeres en cuyos brazos aparecen dibujadas flores próximas; un niño que sube a coger un nido a un árbol, y estando arriba, el rayo le pinta por manera maravillosa el nido y los pájaros en el pecho; la imagen entera de una persona dibujada en negro sobre una pared pintada de cal; una niña de un colegio de Burdeos, en cuyo cuello se graba un reloj de oro con su cadena, desapareciendo el reloj y la cadena para siempre» (p.103). ««Nada es nuevo bajo el sol» –se ha dicho–, y puede agregarse que *ni siquiera es nueva la luz que no se ve*» (p.103)

_____, «Los rayos catódicos», *El Liberal*, 3 de agosto

1896, p.1.

[: Artículo tan literaturizado como era habitual en Echegaray con el que el diario abría su crónica del día, donde explica la naturaleza de los rayos catódicos, «de donde emanan los rayos X», como la corriente de un río, con saltos al vacío como los que ocurren del ánodo al cátodo en los tubos rarificados de Crookes o de Geissler. «En ese espacio de la fluorescencia, en esa mancha luminosa del tubo, en ese sitio donde chocan contra el cristal los rayos catódicos, es donde nacen, para caminar por lo exterior, los rayos X». Echegaray presentaba a Crookes al público español como «un físico eminente, un experimentador admirable, pero lleva en su espíritu el sello de lo fantástico, y no hay trabajo suyo en que la parte material no tienda á espiritualizarse. Como que M. Crookes, con toda su seriedad británica, y con todo su aplomo de sabio, y todo su positivismo de experimentador, es un formidable espiritista, que hasta emprendió la tarea, hace tiempo, según dicen, de sacar fotografías espiritistas»; inventor del radiómetro y de los tubos que llevan su nombre que afirmó «que los rayos catódicos no eran otra cosa que un extremo y sutilísimo estado de la materia, a que llamó *materia radiante*». Fuese o no así, decía Echegaray, los rayos-x no podrían ser producidos por la materia radiante «porque éstos no van por el vacío, sino por el aire, que es donde realizan sus mayores hazañas, entre otras, sus célebres fotografías á través de los cuerpos opacos».

_____, «Los rayos x (crónica científica)», *El Liberal*, 26

de febrero 1896, p.1.

[: El diario abría con este extenso y exhaustivo artículo de Echegaray, al cual seguirían varios más a propósito del descubrimiento. La radiografía de la mano de Bertha Röntgen daba pie al autor a señalar que «la sombra, como podemos *verla*, nos impresiona más que la luz. La luz es más hermosa; la sombra es más dramática. A la luz, todo es claro; en la sombra, todo es misterio. Yo creo que nuestro espíritu fue creado precisamente para los rayos X». Echegaray insistía en que aquellos rayos no tenían nada de extraordinario y que «el espacio está cruzado por infinitos rayos que no se ven; por todas partes líneas de fuerza; por todas partes rayos de calor, de electricidad, de magnetismo; de luz también, pero de luz invisible, como son todos los rayos ultra-rojos y ultra-violetados (o ultra violeta) del espectro solar. Si tuviéramos sentidos a propósito para ver rayos invisibles, veríamos que el espacio es una inmensa telaraña de infinitos hilos, entretegiéndose

en todos los sentidos, con nudos y cruzamientos y redes sin fin». La luz «es vibración del éter; la veremos o no, según la agudeza de nuestros sentidos y lo agudo o lo grave de la *nota luminosa*». «Multipliquemos nuestros sentidos y veremos muchas cosas que hoy no vemos, pero que nuestra impotencia no consigue anular, y ya no habrá para nosotros cuerpos opacos, que todos serán de cristal transparente, atravesados por efluvios eléctricos, por líneas de fuerza, por rayos de calor, por rayos X; un mundo de cristal de roca: una transparencia universal». Echegaray suscribe la importancia del descubrimiento, pero no porque haya señalado la existencia de fenómenos sin precedente, sino porque ha aumentado su «intensidad».

_____, «Lo visible y lo invisible», *La Ilustración Española y Americana*, año XL, nºXIII, 8 de abril 1896, pp.203 y 206.

[: Echegaray se mostraba algo escéptico y rebajaba el entusiasmo de científicos y vulgo con respecto al descubrimiento, aunque admitía que había mucho de lo que admirarse: «Ya vemos el interior del cuerpo humano como si fuera de pura sustancia transparente. Ya las entrañas, con sus misterios fisiológicos, se nos presentan como cristal de roca» (p.203). Echegaray insistía en que «el mundo que para nosotros existe es el mundo de lo visible: las formas, las distancias, los colores; en suma, lo que se desparrama por el espacio» (p.203); en él «encarnamos la realidad», decía, «pero al suponer que el mundo visible es el único mundo que existe, cometemos un error inmenso; porque, después de todo, el mundo visible no es más que una parte mínima de la totalidad del universo» (p.206). «Nuestro espectro luminoso, con sus colores de arco iris, es un añico, no más, de un inmenso y divino jarrón forjado en el seno del cosmos por supremas potencias. Si nos admira la particilla mínima y deforme, ¿qué efecto produciría en nosotros la obra de arte entera, con sus líneas, sus proporciones y sus maravillosos reflejos?» (p.206). «El mundo visible ya lo conocemos, y representa para nosotros la *realidad*. El mundo invisible apenas nos es conocido, y simboliza para nosotros la *esperanza*» (p.206).

ESPINA Y CAPO, Antonio, «La radiografía o Estudio de los rayos X del Doctor Roentgen», *La Ilustración Española y Americana*, año XL, nº5, 8 de febrero 1896, pp.83-86.

[: Artículo extenso y de exposición clara en el cual Espina y Capo se confesaba entusiasmado con el descubrimiento «que representa la fusión de dos ramas del conocimiento humano que tanto porvenir tienen para el progreso de la humanidad: la fotografía y la electricidad. Ambas han transformado el mundo científico, manejando lo desconocido en su esencia, la luz y la electricidad. Pero les faltaba poder pasar a través de los cuerpos opacos e impresionar la placa fotográfica, para que ni aun los secretos más íntimos de estos mismos cuerpos pudieran ser desconocidos» (p.83). Espina y Capo desarrollaba su artículo abordando los antecedentes científicos –esencialmente los trabajos de Crookes, Lenard, Hertz y Faraday–, las propiedades de los rayos y el procedimiento –empleando tubo de Geisler, bobina, batería y placa fotográfica–, y el porvenir del descubrimiento. Incluía un retrato de Roentgen y dos radiografías en las cuales «se percibe perfectamente que nada hay de impenetrable para estos nuevos rayos» (p.85). El autor, que admitía estar emulando los experimentos de Roentgen, sugería emplear el término radiografía para referirse a la huella radiográfica haciéndose eco de un artículo previo de Becerro de Bengoa: «Proponemos el nombre de radiografía para el descubrimiento de las nuevas propiedades de los rayos catódicos, por creer que ni el de fotografía, ni el de electrofotografía que le da A.A.C.Swinton, son los adecuados para formar una idea de tan maravillosa revelación» (p.83). Espina y Capo no tardó en abrir el primer gabinete radiológico en España, ese 1896 en Madrid. Si aquel era de carácter privado, César Comas y Agustí Prió Llaberia ponían en marcha en 1898 el primer gabinete de radiología público en el laboratorio de la Facultad de Medicina de Barcelona.

EYKMAN, P.-H., «Roentgen-cinematography», *Archives of the Roentgen*

Ray, vol.XIII, nº10, marzo 1909, pp.261-266.

[: El poco práctico y altamente pernicioso método de «Roentgen cinematografía» ideado por Eykman consistía en situar el cuello del paciente entre una ampolla de Crookes y una placa fotográfica, a fin de que al deglutir su nuez accionase una corriente y activase el tubo de Crookes. Para incrementar el escaso contraste de las imágenes obtenidas, el procedimiento debía repetirse un mínimo de ciento treinta veces sobre la misma placa, con lo que para obtener una docena de imágenes con las cuales reconstruir los movimientos eran necesarias más de mil quinientas exposiciones a los rayos.

FLAMEL, «Apparitions lumineuses», *La Nature*, 10 de abril 1897, pp.302-303.

[: El tal Flammel relataba al detalle una «típica» sesión de «apparitions mystérieuses; nouvelles applications des rayons X» (p.302), explicando en primera persona la inquietante extrañeza experimentada un asistente a una de estas *soirées* y seguidamente revelando los secretos de aquellas fosforescencias de objetos volantes y apariciones fantasmagóricas. En la oscuridad del salón de *Mme Masson*, esposa del editor, de pronto «tout est en feu, et la pièce tout entière si sombre s'éclaire de toutes parts de leurs phosphorescentes d'une tonalité douce et bleuâtre. Dans l'air, passent comme des lucioles; sur le tapis, on croyait voir partout glisser des vers luisants. Les femmes sont comme piquées au corsage et dans les cheveux de pierres lumineuses. Les diamants lancent des lucars fantastiques; les émaux brillent; les cristaux rayonnent comme au clair de lune. Partout une lumière délicate qui chasse les ténèbres sans permettre cependant de distinguer nettement ce qui se passe autour du salon. Une vraie lumière de château enchanté qui brille et ne permet pas de voir. Les plus nerveux crient maintenant à la magie. Le physicien répète tranquillement qu'il fait de la science pour ses invités» (p.302). «Rien de si singulier», apuntaba el autor, «que ces corps dont la phosphorescence tranche sur le noir du salon et qui se dressent et se meuvent sous l'influence d'une main invisible» (p.302). Nada tan singular hasta que se apareció un fantasma: «C'est une femme. La taille est élevée; le visage apparaît d'une pâleur verdâtre. Mais quelle physionomie extraordinaire! Les yeux sont absents; on distingue deux trous noirs sous les paupières. La bouche est close; les cheveux sont phosphorescents. Un grand voile lumineux entoure cette statue animée et dans ses plis jouent des petits éclairs qui brillent comme des paillettes et des pierres précieuses. Le bras droit se lève lentement en secouant des flammes. Et les doigts écartés jaillissent des rayons de feu qui vont illuminer l'assistance» (p.302). Tan súbitamente como había aparecido, la joven se desvanecía y, ante la estupefacción de los asistentes, el anfitrión aclaraba: «Pas de spiritisme, pas d'occultisme, pas de surnaturel! des rayons X, rien que des rayons X» (p.302). «On sait bien que les rayons Roentgen, invisibles pour notre œil, rendent phosphorescentes les substances fluorescentes, et notamment les écrans recouverts de platino-cyanure, les diamants, le verre, etc» (p.303). El dispositivo generador de rayos-x se camufla bajo velos negros que no impiden el paso de la radiación de cuyas sensoriales propiedades «on pouvait évidemment s'en servir pour exciter la curiosité et donner aux amis du nouveau une véritable leçon de physique amusante» (p.303). *Monsieur Arthur Radiguet*, fabricante de juguetes científicos y material radiológico cuyos anuncios copaban las páginas de la prensa de la época, concluía su particular lección de física recreativa a algunos amigos de *La Nature*, miembros de la Academia de Medicina y profesores de la Facultad *chez Mme Masson*. A continuación del artículo de Flamel, se daba cuenta de la sesión de la Académie des Sciences del 3 de abril, donde D'Arsonval había presentado los últimos experimentos de Le Bon relativos a la «transparence des corps opaques».

FLOR, Roger De, «La Ciencia Amena. Un descubrimiento sensorial», *Diari de Barcelona*, 13 de enero 1896, pp.641-643.

[: El primer artículo acerca del descubrimiento publicado en la prensa española. Científicos como Cesar Comas no tardaron en emular a Röntgen en Barcelona.

_____, «Más sobre un descubrimiento sensacional», *Diari de Barcelona*, 20 de enero 1896.

FOVEAU De COURMELLES, François-Victor, «L'œil et les rayons X», *La Radiographie*, nº16, mayo 1898, pp.95-102.

[: Foveau de Courmelles analizaba la hipótesis de la sensibilidad ocular a los rayos-x, recogiendo la ponencia que Marey había presentado por él ante la Académie des Sciences el 14 de marzo de 1898 y en la cual daba cuenta del estudio de los efectos de los rayos-x sobre el ojo en 240 casos de ceguera total o parcial. No pudiendo extraer conclusiones irrefutables en ningún sentido, Foveau de Courmelles consideraba que «la rétine peut acquérir dans certains cas de cécité une hypéracuité comparable à la sensibilité de la plaque photographique qu'impressionnent les rayons X» (p.99).

FUCHS, Arthur, «Edison and Roentgenology», *American Journal of Roentgenology and Radium Therapy*, vol.57, nº2, febrero 1947, pp.145-156.

[: «Will you as an especial favor to the Journal undertake to make a Cathodograph of human brain. Kindly telegraph answer our expense» (p.152). El término «catodografía» era otro de los empleados para referirse a las imágenes de rayos-x. Fuchs recogía la trayectoria de patentes de Edison: fonógrafo, bombilla, *kinetoscopia*, «tubos Edison», que no eran otra cosa que varias versiones del tubo de Crookes de diversos tamaños y potencias, y fluoroscopia. Así como el fonógrafo había sido patentado por él aunque ideado antes por Charles Cros, el fluoroscopia había sido inventado por otros aunque sea el suyo el que se recuerde. En febrero de 1896, el profesor Salvioni de Perugia inventó un visor con una pantalla fluorescente para ver el interior de seres vivos que llamó *cryptoscopia*; al mismo tiempo, el profesor McGie desarrolló en Princeton otro con el nombre de *skiascopia*. Como vemos, el *fluoroscopia* de Edison, presentado por primera vez al público en la National Electrical Exhibition de Nueva York aquel 1896 donde aprovechó para ponerlos a la venta, no fue el primero pero sí el más publicitado. Fuchs da su crónica de la exposición en pp.153 y 155, incluyendo fotografías y declaraciones de Edison al *New York Herald* a propósito de la fallida radiografía cerebral y al *Electrical Engineer* sobre el fluoroscopia. La sobreexposición a los rayos en las *tournées* por las ferias norteamericanas provocaría a Clarence Dally, ayudante de Edison, quemaduras severas que degenerarían en varias amputaciones y finalmente su muerte en 1904 (fig.4, p.151: Edison y Dally probando el fluoroscopia; fig.5, p.152: ambos mostrándolo a una riada de curiosos en la Electrical Exhibition de Nueva York, en abril de 1896).

GARCÍA LADEVESE, Ernesto, «La última experiencia de los rayos de Roentgen», *El Liberal*, jueves 20 de febrero 1896, p.1.

[: Éste era el estupendo ensayo con el que abría el periódico. El autor relataba cómo se había encontrado con un amigo emocionado ante la llegada a Madrid de un discípulo de Roentgen porque se temía que su amada Carmeta no tenía corazón. Eduardo, que así se llama el amigo, iba en busca de aquel «para que aplique a Carmeta esos rayos que hacen el cuerpo humano transparente, y poder convencerme de una manera definitiva de que tengo una mujer sin corazón». A pesar de advertirle que no se metiese «en honduras», allí que había ido. «No puede usted figurarse», le dijo el discípulo de Roentgen, «el quehacer que nos da el corazón de las mujeres»; buscar corazones femeninos aparentemente ausentes parecía ser la mayor aplicación del descubrimiento y, para alborozo de Eduardo, por escondido o pequeño que fuese, siempre lo habían encontrado. Sin embargo, después de poner a Carmeta al desnudo con esos «rayos indiscretos», habían tenido que admitir la invisibilidad de su corazón. El discípulo de Roentgen buscó «las lecciones del maestro sobre los corazones invisibles» en el cuaderno de notas que éste les había dictado y leyó: «Hay

mujeres a quienes se supone sin corazón, porque aun sirviéndonos de los «rayos X» su corazón es invisible para todos los hombres, menos para uno sólo...» que, «por lo general, se lo calla»; éste era el caso de Enrique, primo de Carmeta y único capaz de verle el corazón.

GARIEL, «La vision et la photographie par les rayons Roentgen», *Comptes Rendus de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, 4 de marzo 1897, París: Masson, 1898, pp.75-88.

[: Después de explicar las técnicas radiológica y radiográfica en extenso, el Dr.Gariel apuntaba: «La première qualité de la radiographie, c'est qu'elle laisse une trace matérielle à laquelle on pourra toujours se reporter soit pour une étude détaillée, soit pour des comparaisons, tandis que les images fournies par la radioscopie sont fugitives et disparaissent aussitôt que l'expérience est terminée ; il n'en reste que le souvenir, ce qui peut suffire dans bien des cas, mais non dans tous. D'autre part, on peut, dans une radiographie bien prise, voir des détails que l'on ne perçoit pas dans l'image radioscopique; cela tient à ce que, dans une certaine mesure les impressions s'ajoutent avec le temps sur la plaque photographique, tandis qu'il n'en est pas de même pour l'œil» (p.83).

GOODSPEED, Arthur, W., «The Röntgen Phenomena», *Science*, vol.III, nº63, 13 de marzo 1896, pp.395-396.

[: A propósito de esos «two mysterious discs» que aparecieron en una placa fotográfica en el curso de sus experimentos con tubos de Crookes y que consideró un error fotográfico, un fracaso, hasta que seis años más tarde Röntgen publicó su comunicado; entonces se percató de que aquel «so-called failure» había sido la primera radiografía. Goodspeed concluía el artículo señalando que «the writer and his associate wish to claim no credit for the interesting accident, but the fact remains that without doubt the first Röntgen picture was produced on February 22, 1890, in the physical lecture room of the University of Pennsylvania».

———, «Roentgen's Discovery», *Medical News*, vol. LXVIII, p.169.

[: Comentaba el descubrimiento de Röntgen con el que él se había topado sin verlo y el origen y razones de las diversas denominaciones dadas a aquellas imágenes: «photographs», «shadowgraphs», «skiagraphs» y «radiographs», a las cuales se añadiría la de «Röntgengraphs» por deferencia con su modesto descubridor.

GRADENWITZ, Alfred, «A Novel System of X-Ray Cinematography», *Scientific American*, nº103, 24 de septiembre 1910, pp.232-247.

[: Artículo ilustrado con tres series de fotogramas de un tubo digestivo de un ratón, de un pollo y de una rana.

GUILLAUME, Charles, Édouard, «Les rayons-x de M. le Professeur Wilhelm Conrad Röntgen», *La Nature*, nº1183, 1 de febrero 1896, pp.129-130.

[: Sobre las aplicaciones varias y variopintas de los rayos-x, que distinguía claramente de los catódicos.

———, «Propriétés nouvelles des rayons X», *La Nature*, nº1240, 6 de marzo 1897, pp.218-220.

[: El artículo de Guillaume ofrecía la «versión seria» del que publicaría Flamel el 10 de abril sobre «apariciones luminosas». Guillaume explicaba cómo «les émaux, le diamant, la porcelaine, d'autres corps aussi montrent à des degrés divers cette faculté de luire dans l'obscurité sous l'action des rayons X» (p.218) y evocaba la hipótesis planteada por científicos ilustres como Henri Poincaré según la cual «c'est le verre qui émet les rayons X, et il les émet en devenant fluorescent; ne peut-on alors se demander si tous les corps dont la fluorescence est suffisamment intense n'émettent pas,

autre les rayons lumineux, des rayons X de Röntgen, quel que soit la cause de leur fluorescence?» (p.218). Ésta era sólo una de las especulaciones, tan numerosas como variopintas, que surgieron a la sombra del descubrimiento, tratando de dar explicación a sus cualidades. Ésta, como otras muchas, no tardó en desmentirse al observarse que «les lueurs émanées des parois du tube sont un des nombreux effets des rayons X» (p.220), aunque los experimentos desarrollados por Ch. Henry, G.-H. Niewenglowski y H. Becquerel, entre otros, parecían evidenciar que «certains corps émettent des radiations de longueur d'onde probablement très courte, et qui possèdent la propriété de traverser les corps opaques à la lumière ordinaire» (p.219).

_____, «Recherches récentes sur les Rayons de Röntgen», *La Nature*, nº1202, 13 de junio 1896, pp.26-30.

[: Artículo, profusamente ilustrado, sobre las últimas especulaciones de Lord Kelvin o Monsieur Perrin acerca de la naturaleza de los rayos-x, los últimos modelos de tubo y de bobina para lograr una mayor intensidad de los rayos, y las últimas radiografías tomadas por Albert Londe en el laboratorio de la Société d'Optique, dirigido por él. Guillaume insistía en la importancia de los experimentos con rayos-x, a lo cuales «on ne saurait leur consacrer trop d'efforts».

_____, «Les méfaits des rayons X», *La Nature*, nº1226, 28 de noviembre 1896, pp.406-407.

[: El artículo constataba los peligros de la experimentación con rayos-x, de los cuales se fue consciente a escasos meses de comenzar a emular a Röntgen. Guillaume recogía la experiencia, análoga a la del ayudante de Edison, Clarence Dally, de un corresponsal de *Nature* que había hecho las veces de «démonstrateur pour les rayons X» en la Exposition Indienne de Londres. S.J.R. relataba que había comenzado a realizar las demostraciones públicas, de varias horas al día, a principios de mayo y cómo a finales del mes habían comenzado la irritación dérmica, las quemaduras, la caída de la piel y de las uñas. Guillaume insistía en la necesidad de investigar acerca de los peligros de la exposición prolongada e intensiva a los rayos-x, que podía «désorganiser complètement les tissus» (p.407).

_____, «Les rayons X et les métaux. Les rayons X et la douane», *La Nature*, nº1262, 7 de agosto 1897, pp.147-150.

[: Artículo ilustrativo donde Guillaume planteaba que, dada su capacidad de penetración de diversos metales, los rayos-x podrían ser empleados para registros de aduanas. «Les monnaies et médailles laissent apercevoir les deux faces de leur frappe, la montre laisse deviner ses rouages, tandis qu'on voit très exactement et avec vigueur tous les organes de la serrure, ainsi que les diverses épaisseurs de la garniture de métal avec la pièce de monnaie caché dessous» (p.147). Antes de pasar a las aplicaciones de los rayos-x en aduanas, Guillaume facilitaba las nociones básicas para observar a derechas una radiografía: «Une radiographie est une projection, sur la plaque photographique, de l'objet interposé entre elle et le tube. On retrouvera donc la disposition de l'objet en substituant l'œil au tube, c'est-à-dire en regardant la plaque face à la gélatine. Mais il n'est plus de même pour le tirage sur papier. La lumière traversant la plaque projette une seconde fois l'image pour donner le positif, et cette fois l'œil devra remplacer la source de lumière» (p.148). Si bien el uso de los rayos-x en aduanas iba a despertar «une délicate question du droit», Guillaume se mostraba seducido por la posibilidad de reconocer, «d'un seul coup d'œil, les bouteilles, les montres, les bijoux entrés en fraude» (p.148). Guillaume ilustraba sus palabras con sendas fotografía y radiografía de diversos objetos metálicos –cerradura, monedas, reloj– dispuestas a la manera de los manuales radiográficos, como el de Albert Londe.

HENRY, Charles, «Augmentation du rendement photographique des rayons Röntgen par le sulfure de zinc phosphorescent», *Comptes rendus des*

séances de l'Académie des Sciences, 10 de febrero 1896, pp.312-314.

[: Ponencia presentada por Henri Poincaré, donde Henry constataba que era posible «en enduisant de sulfure de zinc phosphorescent des corps absorbants pour les rayons Röntgen de rendre visibles sur la plaque photographique des objets situés derrière ces corps et invisibles autrement» (pp.313-314). Con estos mismos experimentos, Henry consideraba haber verificado la hipótesis de que todos los cuerpos cuya fluorescencia era suficientemente intensa pudiesen emitir rayos Röntgen, fuese cual fuese la causa de su fluorescencia, planteada por Poincaré (*Revue Générale des Sciences*, 30 de enero 1896, p.56). Las actas de esta sesión recogen múltiples ponencias a propósito del descubrimiento de Röntgen: de Londe, Zegner, los Lumière, etc.

HILL, «Les rayons Röntgen et les affections pulmonaires», *La Nature*, nº1238, 20 de febrero 1897, p.179.

[: Dos columnas cautas pero esperanzadas acerca de las aplicaciones diagnósticas y propiedades terapéuticas de la radiografía y los rayos-x para el tratamiento de afecciones pulmonares como la tuberculosis. «Comment les rayons invisibles peuvent-ils agir? Il est loisible de supposer qu'à l'instar des champignons et des moisissures, qui meurent lorsqu'on les expose à une forte lumière, les microbes des fermentations pathologiques subissent un arrêt dans leur vitalité et un ralentissement dans leur pullulation quand ils sont touchés par les rayons dont l'action chimique est certaine».

HONORÉ, Fernand, «La Radiographie», *L'Illustration*, nº54, 7 de marzo 1896, pp.200-201.

[: Comentaba los experimentos de Charles Henry y de Albert Londe. «La femme la mieux vêtue et la plus emmitoufflée, éclairée par la lumière cathodique, apparaîtra sur la plaque photographique aussi déshabillée que le lapin de M. Albert Londe» (p.201).

HOSPITALIER, E., «Les ombres radiographiques de M. le Professeur Wilhelm Conrad Röntgen», *La Nature*, nº1183, 1 de febrero 1896, pp.155-156.

[: Número muy interesante que incluye otros artículos acerca de la novedosa naturaleza de los rayos-x. Hospitalier explicaba el procedimiento de Roentgen, modo en que actúan los rayos-x (mayor o menor facilidad de atravesar diversas sustancias según su densidad); señala cómo la energía producida por una bobina de Ruhmkorff no es suficiente y cómo mejoran los resultados y disminuye el tiempo de exposición necesaria con los aparatos de Tesla: la pila (de 20 a 4 minutos). En Francia los experimentos los estaban desarrollando Seguy, Oudin, Barthélemy y Lannelongue, entre otros. Hospitalier señalaba que no era correcto denominar «photographie» a las imágenes de rayos-x, pues se trataba «de rayons invisibles, et, d'autre part, les impressions obtenues ne sont, en fait, que les ombres des objets d'épaisseurs et de densités différentes interposés entre la source rayonnante –le mot rayonnant étant pris dans son sens le plus vague et le plus étendu –et la plaque impressionnée par phosphorescence ou par modification chimie analogue à celle due aux rayons lumineux» (p.155). Hospitalier también comentaba los usos recreativos de los rayos-x: «On voit, par ces quelques indications, combien les expériences de M. Röntgen sont faciles à répéter et à varier à l'infini»; y concluía el artículo apuntando que es objeto de éste no había sido otro que «de fournir à nos lecteurs les indications générales nécessaires à la reproduction de ces belles et intéressantes expériences» (p.156).

_____, «Un procédé de vision. Des objets placés dans l'obscurité», *La Nature*, nº1183, 1 de febrero 1896, pp.287-288.

[: Sobre los usos recreativos de los rayos-x. Hospitalier apuntaba que M.d'Infreville había desarrollado «un moyen de rendre visibles des objets placés dans une réelle obscurité, soumis à des radiations invisibles pour l'œil ordinaire», advirtiendo sus posibles aplicaciones «dans le

domaine de la prestidigitation et dans celui du pseudo-spiritisme» (p.288).

JORDAN, David Starr, «The Sympsychnograph: A study in impressionist physics», *Appleton's popular science monthly*, nº49, 1896, pp.597-602.

[: El artículo relataba los experimentos llevados a cabo por varios físicos para «photograph the psychical images as they are impressed on the retina by the force of imagination» (p.598) o, dicho con otras palabras, fotografiar los pensamientos, y cómo consideraron que iba a ser posible tomar aquellas «sympsychnographs» gracias a los rayos-x.

KLEMENTITCH De ENGELMEYER, P., «Rayons Invisibles (Rayons X) de M.Wilhelm Conrad Röntgen. Expériences de M. Puloj, de Prague», *La Nature*, nº1183, 1 de febrero 1896, pp.157-158.

[: Klementitch apuntaba que «les quatre espèces de rayons connus jusqu'à présent, les rayons calorifiques, lumineux, actiniques et électromagnétiques, bien que très diver l'un de l'autre, appartiennent à un seul et même ordre de phénomènes, affectant les mêmes phénomènes de la réflexion, la réfraction et la polarisation». No obstante, Röntgen había descubierto «un nouveau genre de rayons invisibles qui n'affectent pas les propriétés nommées: ni les surfaces des corps, ni le passage à travers les corps ne les dévient de la propagation rectiligne, et ils ne se laissent pas polariser». El autor subrayaba que «Les rayons nouveaux agissant sur la plaque photographique, il s'ensuit de l'ensemble de leurs qualités qu'on peut bien obtenir, à l'aide de ces rayons mystérieux, des images de transparence, mais non pas des photographies à l'aide d'une chambre optique». Como era habitual, Klementitch comentaba las aplicaciones médicas de los rayos, comparando las radiografías de una mano normal y de otra cavernosa y con deformaciones óseas debidas a la tuberculosis.

L., J., «Etude expérimentale des ampoules utilisées en radiographie et fluoroscopie», *La Nature*, nº1225, 21 de noviembre 1896, pp.385-387.

[: El autor calificaba de «étude sommaire» (p.387) a este extenso artículo ilustrado con treinta y dos modelos de tubos de vacío para producir rayos-x.

LANNELONGUE, A., BARTHÉLEMY, T., OUDIN, P., «De l'utilité des photographies par les rayons X dans la pathologie humaine», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 27 de enero 1896, pp.159-160.

[: Ponencia ilustrada con tres radiografías de malformaciones óseas, descalcificación y tuberculosis, realizadas por quienes, a petición de Henri Poincaré, fueron los primeros en emular a Röntgen en Francia.

LAURENT, Ch., «Radioscopie», *L'Illustre Soleil du Dimanche*, 11 de julio 1897, p.4

[: Incluía ilustración del procedimiento de registro radiológico puesto en marcha en 1897 en la gare Saint-Lazare. «C'est ainsi que dans notre gravure, on aperçoit les cigares qu'un voyageur suspect introduisait en fraude, le revolver, le coup américain, les fausses clefs même (arsenal ordinaire des cambrieurs), qu'il portait dans un double fond de son sac à main, les bijoux enfin contenus dans des écrans cachés aux plis de ses vêtements et jusque dans ses chaussures». «Ces expériences véritablement extraordinaires, auxquelles s'est livré devant nous, à la gare Saint-Lazare [...] ont frappé d'admiration tous les assistants». Destacaba «l'examen radioscopique d'une valise où les douaniers, avec leurs procédés ordinaires d'investigation, n'avaient rien révélé de suspect [...] des engins anarchistes apparurent, habilement dissimulés dans un double fond. De même, dans le cadre d'un tableau jusqu'alors examiné en vain, les rayons X montrèrent tout un arsenal».

LICENCIADO, «¿Para qué?», *El País*, 20 de febrero 1896, p.1.

[: Pequeña nota que recogía el telegrama de un tal Fabra, enviado desde Viena el día anterior, señalando que «el nuevo procedimiento fotográfico de Roentgen empieza a tener aplicación práctica», pues el conservador del Museo Real de Viena, el Sr. Wedekine había sometido una de las momias egipcias más preciosas del museo a los rayos-x «y los rayos reveladores han demostrado que las vendas de aquel embalsamamiento no encerraban un esqueleto humano, sino un conjunto de huesos del ave ibis, sagrada para los egipcios». El licenciado aprovechaba la noticia para señalar que, si bien éste era un gran adelanto para la ciencia, «los españoles no precisaron de los rayos X para descubrir bajo un capote de campaña con entorchados de capitán general a un ave del género *anas* –ganso vulgarmente– algo más conocido en España por sus funestas hazañas, que el ave Ibis de los egipcios, si bien no deja de tener adoradores en esta desdichada tierra». La noticia había sido publicada como anónima el mismo día 19 en *La Época*.

Le BON, Gustave, «La lumière noire», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 27 de enero 1896, pp.188-190.

[: Era D'Arsonval quien presentaba, a petición de Le Bon, sus primeras conclusiones sobre lo que denominó «luz negra». «La publication récente d'expériences de photographie à la lumière d'origine cathodique [esto es, la radiografía] me détermine à faire connaître, bien qu'elles soient très incomplètes encore, quelques-unes des recherches que je poursuis depuis deux ans sur la photographie à travers les corps opaques à la lumière ordinaire. Les deux sujets sont fort différents. Les résultats seuls présentent quelques analogies» (p.188). Le Bon consideraba que sus experimentos «prouvent que la lumière ordinaire, ou au moins certains de ses radiations, traverse sans difficulté les corps les plus opaques. L'opacité est un phénomène n'existant que pour un œil comme le nôtre; construit un peu différemment, il pourrait voir aisément à travers les murailles» (pp.188-189). Le Bon denominó a aquellas «radiations de nature inconnue, qui passent ainsi à travers les corps opaques, le nom de *lumière noire*, en raison de leur invisibilité pour l'œil» (p.190). Ésta sería emitida por todo cuerpo herido por la luz solar. En considérant les écart entre le nombre de vibrations produisant les diverses formes de l'énergie, telles que l'électricité et la lumière, nous pouvons supposer qu'il existe des nombres intermédiaires, correspondant à des forces naturelles encore inconnues. Ces dernières doivent se rattacher, par des transitions insensibles, aux forces que nous connaissons. Les formes possibles de l'énergie, bien que nous n'en connaissons que fort peu encore, doivent être en nombre infini. La *lumière noire* représente peut-être une de ces forces que nous ne connaissons pas» (p.190). A pesar de que la hipótesis de la luz negra que, como los rayos-x, atravesaría los cuerpos opacos, fue inmediatamente rechazada y a pesar de que los experimentos de Le Bon fueron considerados meros errores con resultados interesantes, ni la una ni los otros pierden interés.

_____, «La nature et les propriétés de la lumière noire», *Revue Scientifique*, 4ª serie, vol.V, enero – junio 1896, pp.241-243.

[: Le Bon todavía no se había resignado a la no existencia de la «lumière noire» que creía haber descubierto, que era emanada por todos los cuerpos heridos por la luz ordinaria y que darían «résultats supérieurs à ceux obtenus avec les rayons de Röntgen» (p.241) y presentaba en público su hipotética la luz negra, ese «mode d'énergie qui n'est plus de la lumière puisqu'il n'a plus qu'une partie de ses propriétés et n'obéit pas aux lois de sa propagation, et qui n'est pas non plus de l'électricité puisque l'électricité sous ses formes connues ne produit pas les mêmes effets. La lumière noire doit être considérée comme une force nouvelle ajoutée au petit nombre de celles que nous connaissons déjà» (p.243).

LONDE, Albert, «Application de la méthode de M. Röntgen», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 10 de febrero 1896, pp.311-312.

[: Era D'Arsonval quien presentaba ante la academia «une photographie obtenue à l'aide de la méthode de M.Röntgen» tomada por Londe, quien no había tardado en comenzar a emular al físico alemán y que había observado cómo «les plaques photographiques se comportent donc vis-à-vis des rayons X exactement comme vis-à-vis de la lumière», con lo que, como en la fotografía ordinaria, «il paraît avantageux d'employer les plaques extra-rapides» (p.312). En esta ocasión, la radiografía presentaba «l'aileron d'un faisan tué à la chasse: la fracture de l'os est parfaitement visible; on distingue un fragment d'os détaché, et enfin un plomb qui était resté dans la chair» (p.311).

_____, «Applications de la méthode Röntgen aux sciences médicales. La lorgnette humaine de M.Séguy», *La Nature*, nº1247, 24 de abril 1897, pp.326-328.

[: Acerca del uso de rayos-x para realizar exámenes de órganos internos. Londe señalaba cómo, a partir del «phénomène primordial signalé par Röntgen, la fluorescence de certains corps sous l'influence des rayons X» (p.326), se habían ido desarrollando pantallas bañadas con platinocianuro de bario cada vez más sensibles para examinar directamente a los pacientes sin recurrir necesariamente al registro radiográfico. El último ingenioso dispositivo imagiando era el de G.Seguy, «la lorgnette humaine», «qui, par sa simplicité, son peu de volume, sa portativité et enfin son prix de revient abordable, paraît destiné à combler une lacune importante» (p.327). De hecho, el invento de Seguy, cuya versión anglosajona, el fluoroscopio, había patentado Edison, haría accesible «la belle découverte du professeur Röntgen» no sólo a científicos, sino que lo pondría «à la portée de beaucoup» (p.328).

_____, «La photographie des couleurs», *Le Chasseur français*, nº293, octubre 1909, p.427.

[: En este escueto y emocionado artículo, Londe apuntaba que era la fotografía en color la que le había salvado de caer en la desesperación en sus últimos años.

_____, «Les Rayons Röntgen et les momies», *La Nature*, nº1259, 17 de julio 1897, pp.103-105.

[: Incluía una reproducción y una radiografía estupendas de un «animal japonais» momificado que unas semanas antes M.M. Flameng y Maurice Farman habían llevado a la Salpêtrière y que Londe había radiografiado para «voir si l'intérieur présentait quelques traces de squelette, et par la suite de savoir si l'on était en présence de quelque animal authentique et mal connu ou, au contraire, d'un vulgaire truquage. Grâce à la méthode Röntgen, rien n'était plus aisé» (p.103). Londe presentaba la fotografía y la radiografía del brazo de una momia auténtica para mostrar la claridad con que se distinguiría el esqueleto de aquel animal bizarro, de tenerlo.

_____, «Présentation d'épreuves obtenues par la méthode de M.Röntgen», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 2 de marzo 1896, pp.520-521.

[: Como en otras ocasiones, D'Arsonval presentaba varias radiografías tomadas por Londe, en este caso con un tubo de Crookes, de «un rat, un pigeon et un lapin de garenne» (p.521). De éstas imágenes concluía que «la plume et le poil ne sont pas un obstacle pour reproduire, à l'aide des rayons X, l'ossature d'un animal quelconque» (p.521).

LUMIÈRE, Auguste, LUMIÈRE, Louis, «Recherches photographiques sur les rayons de Röntgen», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 10 de febrero 1896, pp.382-383.

[: A poco más de un mes de haber presentado en público su cinematógrafo en París, justo

cuando Röntgen presentaba su descubrimiento ante la Academia Físico-Médica de Würzburg, los Lumière subrayaban cómo «la méthode photographique vient d'avoir, avec les expériences de M.Röntgen, un nouveau succès» y anunciaban ir a volcar sus esfuerzos en «l'étude de leur action sur les substances sensibles» (p.382) con el fin de determinar si era análoga a la de la luz visible.

MACINTYRE, John, «X Ray Records for the Cinematograph», *Archives of Skiagraphy*, vol.I, nº4, 1897, pp.37-38.

[: En marzo de 1897, este cirujano escocés obtuvo una serie de radiografías de los movimientos de un anca de rana; Macintyre pasó la sucesión de imágenes a película y las proyectó en bucle para dar continuidad al movimiento.

MAGUS, «Récration Photographique. Les rayons x», *La Nature*, nº1234, 12 de junio 1897, pp.31-32.

[: Magus ratificaba que «toute le monde aujourd'hui s'intéresse aux rayons X, les savants s'en préoccupent, les vulgarisateurs nous en expliquent la marche et les effets; médecins et magistrats en attendent merveille, et les photographes ont désormais devant eux, grâce à la découverte de Röntgen, vaste matière à études nouvelles» (p.31). Para consolar a todos aquellos amateurs que «ont dû renoncer, non sans tristesse, à obtenir sur la plaque sensible l'ombre merveilleuse du squelette de leur main!», Magus ofrecía un divertimento que a él le había procurado un gran éxito como mago. «Résultat que n'ont pas encore obtenu les savants, ce sont des squelettes entiers que nous allons photographier, grâce à un «perfectionnement» des méthodes de Röntgen; la manière d'opérer est ici d'une simplicité si prodigieuse que les amateurs magiciens verront certainement dans cette petite mystification un joli numéro de plus pour leurs séances de *physique amusante* en famille» (pp.31-32). El truco consistía en pegar una hoja de papel a la pared, situar a un «monsieur de bonne volonté» delante y dejarle posar como guste. Sin necesidad de bobinas Ruhmkorff ni de tubos de Crookes ni de placas fotográficas, sino únicamente quemando un hilo de magnesio, «la feuille de papier *développée* en pleine lumière dans un liquide merveilleux montre en tous ses détails le squelette du monsieur complaisant» (p.32). Magus, que ilustraba sus palabras con una recreación de la escena y una serie de ocho posibles poses de sujeto radiografiado, explicaba el secreto que no era otro que sustituir la pretendida radiografía por una fotografía de una de esas posibles poses cuya imagen era posible ocultar de la superficie mediante un baño de agua, bicloruro de mercurio y cloruro de amonio. Para hacer reaparecer los esqueletos bastaba con sumergirlas esta vez en una «une solution d'hyposulfite de sonde»; ese era el «*liquide merveilleux*» revelador.

MOFFETT, Cleveland, «The Röntgen Rays in America», *McClure's Magazine*, nº6, abril 1896, pp.415-420.

[: Moffett se hacía eco del envite de Edison anunciando que iba a ser capaz de radiografiar un cerebro vivo. Este número incluía varios artículos sobre rayos-x, como el de DAM, «The New Marvel in Photography».

MONNIOT, W., «Pénétration de la lumière cathodique», *La Science Illustrée*, 1896, pp.146-147.

[: Revista editada por Louis Figuière. «M.Roentgen, professeur à l'Université de Wurtzbourg, en Bavière, vient de découvrir que cette lumière cathotique jouit de propriétés dont on n'avait point encore supposé la possibilité. Elle traverse certaines substances parfaitement opaques pour la lumière ordinaire. En effet, elle a rendu lumineuse par phosphorescence une feuille de papier imprégnée de chlorure double de baryum et de platine dont elle était séparée par un écran de carton. Le bois et la chair n'arrêtent son action photogénique que d'une façon

insignifiante» (p.147). «On obtient ainsi non pas de véritables photographies, mais des fantômes, des ombres chinoises ; ces fantômes, il est vrai, possèdent un modelé si parfait, des détails si complètes et si nombreux que l'on arrive à se faire une idée exacte, par exemple, de la consitution intime des os» (p.147).

MOTTELAY, P. F., «Light made audible», *Scientific American*, n°107, 21 de septembre 1912, p.240.

[: Articulito entuiasta acerca del optófono inventado por Fournier d'Albe: «The action of the instrument is based upon the peculiar property of selenium of changing its electrical conductivity under the influence of light. This property is utilized for producing an electric current, which is interrupted by a special clockwork interrupter, and so made audible in a telephone. Thus the eye is replaced by the ear as a detector of light».

NIEWENGLOWSKI, Gaston Henri, «La Photographie de l'invisible», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, n°7, 30 de enero 1896, pp.49-51.

[: Aproximación a la naturaleza de los rayos-x y al procedimiento radiográfico.

P., A., «La vision à travers les corps opaques», *L'Illustration*, 23 de enero 1897, p.58.

[: «Les lecteurs de *L'Illustration* ont été, presque au jour le jour, tenus au courant des progrès réalisés par cette méthode spéciale». «Grace ax rayons X, en effet, on peut aujourd'hui voir directement à travers les corps opaques, c'est-à-dire à travers des corps dont la caractéristique physique est précisément de s'opposer à la vision; on peut, le plus simplement du monde, et instantanément, apercevoir le contenu d'une boîte hermétiquement close; on peut fouiller du regard le thorax d'un homme, observer le détail de tous les organes, surprendre les battements du cœur, on peut saisir la vie dans ses manifestations les plus intimes. Rien n'échappe plus aux investigations de notre oeul, armé des irrésistibles et irrespectueux rayons X ; car il n'est pas de mystères pour ces mystérieux rayons, dont la nature nous reste totalement inconnue». El autor recordaba las instrucciones sencillas para emular a Röntgen en casa, así como para fabricar una «lorgnette humaine», ilustradas con dos imágenes, una mostrando una versión actualizada de los tubos de Crookes, los tubos «focus», que concentran y aumentan la potencia de los rayos, y otra mostrando la disposición de los elementos para el experimento. El autor se aventuraba a prever una visión a distancia, lo cual ya había hecho Robida con su «telephonoscope»: «Telle est la nouvelle méthode d'investigation –infiniment simple dans son principe, surnaturelle dans ses résultats– dont la découverte inappréciable du professeur Roentgen vient de doter la science. Grâce à cette découverte et à ses applications, il n'est rien, ou presque plus rien, de caché à nos yeux. Bientôt, nouveaux Gygès, nous verrons à travers les murailles. Déjà, pour la voix, il n'est plus d'obstacles ni de distances ; le téléphone se joue de uns et des autres. Pourquoi, demain, les rayons X ne permettraient-ils pas à des interlocuteurs séparés par d'énormes distances de se voir aussi parfaitement qu'ils s'entendent».

_____, «Le chercheur de projectiles», *L'Illustration*, n°2857, 27 de noviembre 1897, p.423.

[: La portada de este número iba ilustrada con la inquietante imagen de una exploración con el celebrado «chercheur de projectiles» desarrollado por Rémy y Contremoulins en la facultad de medicina de París. El articulista subrayaba cómo «quelques jours à peine s'étaient écoulés depuis l'inoubliable communication du professeur Roentgen que, déjà, dans les hôpitaux de Paris,

on utilisait la radiographie ou la radioscopie pour la recherche des corps étrangers introduits dans les os ou dans les tissus». Sin embargo, la imprecisión de la exploración radiológica sencilla había hecho necesario desarrollar un dispositivo capaz de situar con precisión milimétrica una bala en un cráneo. El artículo era ilustrado con varias imágenes del dispositivo y de su aplicación. Lo extravagante del caso era que «deux malheureux s'étaient volontairement logées dans la tête» sendas balas para probar la eficacia del aparato que triangulaba su posición tomando varias radiografías desde distintos ángulos.

PAPUS [alias de Gérard Encausse], «Comment est constitué l'Être Humain», *La Vie Mystérieuse*, nº65, 10 de septiembre 1911, pp.260-261; nº66, 25 de septiembre 1911, pp.275-276; nº68, 25 de octubre 1911, p.307.

[: En esta serie de artículos, Papus explicaba e ilustraba con esquemas los que consideraba los centros vitales del ser humano y su funcionamiento. Después de distinguir entre «l'homme esprit», «l'homme animal» y «l'homme astral», Papus centraba su interés en este último, mediador entre los dos anteriores, explicando en extenso las características y funcionamiento de sus «centros de acción».

_____, «Les Organes physiques de l'homme astral», *La Vie Mystérieuse*, nº66, 25 de septiembre 1911, p.277.

[: Papus situaba los centros de acción del cuerpo astral en el plexo cervical, controlando el cerebro, en el plexo cardíaco, controlando el pecho –corazón y pulmones–, y en el plexo solar, controlando el estómago y el sistema digestivo.

PERRON, «Une lumière nouvelle et la photographie à travers les corps opaques. La découverte du docteur Roentgen», *Le Magasin Pittoresque*, 2ªserie, año 64, vol.XIV, 1896, pp.46-48.

[: Perron se mostraba entusiasmado ante el descubrimiento de Roentgen, que «vient de démontrer qu'il n'y a pas de corps absolument opaques. L'antique classification des corps d'après leur pénétrabilité à la lumière est détruite par une expérience de laboratoire des plus simples: le papier, le bois, par exemple, ne sont pas moins perméables que l'air et le verre à certains rayons lumineux; bien plus, ce mot «lumineux» ne correspond plus à l'idée qu'on se fait de la lumière, car ces rayons, assez puissants pour filtrer à travers les corps jusqu'alors considérés comme opaques, sont précisément obscurs et invisibles pour l'œil humain» (p.46).

POINCARÉ, Henri, «Les rayons cathodiques et les rayons Röntgen», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº7, 20 de enero 1896, pp.52-59.

[: Poincaré presentaba las radiografías que Röntgen le había enviado junto a las primeras realizadas en Francia por los dos médicos parisinos Paul Oudin y Toussaint Barthélemy. Después de subrayar la propiedad más curiosa de los rayos Röntgen, que «c'est la facilité avec laquelle ils traversent les corps opaques» (p.52) y de explicar en extenso las propiedades conocidas de aquellos rayos que no eran ni luz visible ni rayos catódicos, Poincaré se detenía a explicar los experimentos fotográficos de Röntgen, así como aquellos de los doctores franceses.

_____, «Les rayons cathodiques et les rayons Roentgen», *Revue Scientifique*, 4ª serie, vol.VII, nº3, 16 de enero 1897, pp.72-81.

[: Después de algunas consideraciones preliminares acerca de los diversos tipos de radiaciones y de exponer las propiedades de los rayos catódicos, entre las cuales destacaba la de «provoquer la phosphorescence» (p.74), analizaba las características de los rayos Roentgen generados por aquellos. «On voit ainsi que les rayons X émanent de la région de la paroi du tube

qui est frappée par les rayons cathodiques. C'est cette même région qui s'illumine d'une lueur verdâtre. Sous le choc des rayons cathodiques, elle émet à la fois des rayons lumineux verts et des rayons Roentgen invisibles. Les deux phénomènes sont du même ordre» (p.75). Poincaré no ocultaba su entusiasmo ante el descubrimiento, que un año después del mismo seguía intacto: «Nous sommes en présence d'un monde nouveau dont nous ne soupçonnons pas la variété: tel serait, en face de la lumière ordinaire, un homme dont les yeux ne discernaient pas les couleurs» (p.77). Finalmente, Poincaré presentaba otras hipotéticas radiaciones como las de Becquerel y de Le Bon.

POINCARÉ, Lucien, «Les Rayons cathodiques et l'Hypothèse de la Matière radiante», *Revue générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº5, 15 de octubre 1894, p.701.

[: Apunte somero sobre los experimentos de William Crookes.

PULVEDA, Enrique S., «El Doctor Espina y los Rayos X», *Nuevo Mundo*, 3 de diciembre 1896, pp.3-4.

[: Amplio artículo sobre los experimentos de Antonio Espina y Capo con rayos-x. El autor puntualizaba que «mucho antes de que en la calle de Alcalá se ofrecieran públicamente al transeunte experimentos de los Rayos X, Espina se había dado la satisfacción de ser el primero acaso que en España hiciera aplicaciones de la misteriosa luz, obteniendo infinidad de curiosísimos clichés que guarda en su despacho cuidadosamente catalogados» (p.3). Pulveda apuntaba que Espina y Capo estaba «obsesionado por ese asunto», «encariñado con la asombrosa invención» que le había llevado a coger un tren a París a los pocos días de conocer la noticia para informarse en la Academia y que no tardaría en ofrecer, «como fin de fiesta (fiesta deleitosa de la imaginación y del espíritu), un rato de *Fluoroscopia*» en sus veladas (p.4). Como era habitual, el autor trataba de explicar la naturaleza de los rayos «ultra, ultra violeta», lo sencillo del procedimiento y sus múltiples aplicaciones médicas y policiales; como era igualmente habitual, ilustraba sus palabras con varias radiografías, además de una fotografía de Espina y Capo en su laboratorio.

RAVEAU, C., «La photographie des corps opaques», *Revue des Deux Mondes*, vol.CXXXIII, enero-febrero 1896, pp.712-720.

[: Artículo extenso sobre la transparencia relativa de los cuerpos y su puesta en evidencia por parte de los rayos-x. Comenta el procedimiento, vindicando los experimentos de William Crookes y de Philipe Lenard que precedieron al descubrimiento de Röntgen. «Voir l'intérieur du corps humain, n'être plus réduit à attendre la mort du malade pour pratiquer une autopsie qui ne nous révèle que l'alteration finale des tissus sans nous faire connaître l'évolution de la maladie, quel rêve pour le médecin! Et ce rêve est devenu presque une réalité» (p.712)

RÉMY, Ch., «Emploi des rayons X pour les recherches anatomiques», *La Nature*, nº1227, 3 de diciembre 1896, p.12.

[: Rémy presentaba los experimentos que había expuesto, junto a Monsieur Contremoulins, ante la Académie des Sciences, acerca del estudio radiográfico de la anatomía. A sugerencia de Marey, habían hecho inyectado una sustancia opaca a los rayos-x en el sistema vacular para hacerlo aparecer en las radiografías, uno de cuyos ejemplos ilustraba el artículo.

RÉMY, Ch., CONTREMOULINS, G., «Appareil destiné à déterminer d'une manière précise, au moyen des rayons X, la position des projectiles dans le crâne», *Comptes Rendus des séances de l'Académie des sciences*, 22 de noviembre 1897, vol.CXXV, nº21, pp.831-836.

[: Texto presentado por Marey donde explicaba cómo triangular la posición de una bala u otro cuerpo extraño alojado en el cráneo mediante una «*plaque-contrôle*» centrada y otras dos radiografías tomadas desde otros dos puntos de vista con dos tubos de Crookes. La posición se determinaba con un compás y se trasladaba al cráneo para la operación. Desgraciadamente, las imágenes que ilustraban la detallada explicación del procedimiento aparecen veladas.

REYNER, Albert, «La radiographie et la tuberculose», *Le Magasin Pittoresque*, 2ª serie, año 67, vol.XVII, 1899, pp.163-165.

[: Sobre la exploración radiológica para el diagnóstico y seguimiento del tratamiento de la tuberculosis mediante un nuevo dispositivo, «le Négatoscope» del Dr.Lenoir, que reducía el tiempo de exposición y aumentaba la definición de las imágenes.

RICARDO, «La luz negra», *El Imparcial*, viernes 7 de agosto 1896, p.3.

[: Se hacía eco de un artículo de Echegaray sobre «las imágenes eléctricas» donde hacía referencia a la luz negra descubierta por Gustavo Le Bon. «Este nuevo agente goza, según indicaba ya Echegaray, de la propiedad de atravesar los cuerpos opacos más distintos, como los rayos Roentgen. Sin embargo, no hay ninguna analogía entre las radiaciones de Roentgen y las de la luz negra. Aquellas atraviesan determinados cuerpos opacos; éstas penetran por otros muy diferentes. La luz negra se produce cuando ciertos objetos, los cuerpos metálicos sobre todo, han sido heridos durante algún tiempo por la luz ordinaria». El autor consideraba que «los modos de energía posibles deben ser innumerables. Si no los conocemos es sencillamente porque nuestros sentidos no nos permiten distinguirlos. Para descubrirlos se necesita hacerlos sufrir transformaciones que les hagan accesibles a nosotros por medio de instrumentos especiales». Ricardo apuntaba que Le Bon había logrado condensar la luz negra en la superficie de metales, hacerla atravesarlos, e impresionar placas sensibles. «Con la luz condensada en la superficie de una placa de cobre, Mr.Gaston Braun ha reproducido en la oscuridad un dibujo de Gavarni, con tal pureza de líneas que parece una fotografía obtenida por los medios ordinarios», decía. La diferencia entre estos rayos y los Röntgen estribaba en que «así como los rayos X de Roentgen acusan el esqueleto humano bajo la transparente envoltura de la carne, los rayos negros ponen de manifiesto el exterior del cuerpo en todos sus detalles». Es decir que la luz negra serviría sencillamente para fotografiar en la oscuridad. Después de citar a Le Bon, el autor apuntaba que «en Alemania se están practicando estudios con los rayos negros y X, buscando en la región desconocida de las vibraciones, el medio de obtener la fotografía de las personas a través de la ropa que visten, con el fin de identificar la personalidad de los criminales».

ROBIDA, Albert, «Variations sur les Rayons X», *La Nature*, nº1197, 9 de mayo 1896, p.91

[: Estupenda caricatura de Robida, anticipándose a las aplicaciones de varios pelajes que podrían darse a los rayos-x.

RÖNTGEN, Wilhelm Conrad, «Über eine neue Art von Strahlen. Vorläufige Mitteilung», *Sitzungs-Berichte der Physikalisch-medicinischen Gesellschaft zu Würzburg*, 1895, pp.132-141.

[: Primer comunicado de Röntgen, ilustrado con sus primeras radiografías, presentado ante la Sociedad Físico Médica de Würzburg el 28 de diciembre de 1895. El texto sería publicado en prensa por primera vez el 5 de enero de 1896 en el *Neue Freie Presse*, rotativo propiedad del padre de un amigo de Franz S .Exner, colega de Röntgen y uno de los físicos a quien éste había enviado el comunicado, radiografías incluidas, antes de llevarlo a la academia,

_____, «On a New Kind of Rays. Preliminary Communication», *Nature*, nº53, 23 de enero 1896, p.274.

[: Traducción íntegra del comunicado del descubrimiento cuya relevancia Röntgen subrayaba «in order to find a possible relation between transparency and thickness» (p.274).

_____, «Une nouvelle espèce de rayons», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº2, 30 de enero 1896, p.63.

[: Traducción íntegra del texto original.

ROSENTHAL, Léon, «Les Salons de 1912», *Gazette Des Beaux Arts*, vol. VII, 1912, pp.345-370.

[: «Tout se renouvelle autour de nous : la télégraphie sans fil, l'aviation, les rayons X, bouleversent toutes les notions établies. L'ardeur scientifique nous dévore ; la photographie, le développement des éclairages artificiels ont modifié les conditions mêmes de notre vision. Sera-t-il possible d'empêcher les artistes seuls de se livrer à des expériences même hasardeuses ? La science pourrait-elle prospérer si on ne tentait une expérience qu'avec certitude de succès? Sans doute, mais les savants opèrent loin du public, dans le silence des laboratoires; oui, mais les artistes ont besoin du grand jour et du bruit. A l'heure actuelle, le Salon des Indépendants est le laboratoire des artistes, et c'est pourquoi son existence est bienfaisante» (p.349).

ROSETO, Jean, «Le néo-occultisme», *L'Illustration*, nº2824, 10 de abril 1897, p.275.

[: Divertido artículo, dando indiciaciones para hacer aparecer «aparitions» de esqueletos y fantasmagorías con ayuda de los rayos-x. Rosero apuntaba cómo, en el curso de sus experimentos con rayos-x, *Monsieur Radiguet* había descubierto que los objetos de vidrio, los diamantes y la porcelana, además, evidentemente, de todo objeto bañado en platinocianuro de bario, brillaban en la oscuridad bajo la acción de los rayos. «On n'a donc que l'embarras du choix pour préparer une séance de spiritisme «pour rire» avec toute certitude du succès, tandis que les véritables séances de spiritisme échouent le plus souvent, comme on sait, parce que les esprits sont mal disposés et se tiennent cois». En primer lugar, Rosero recomendaba situar la bobina de Ruhmkorff conectada al tubo de Crookes en una habitación contigua, para no romper la magia del espectáculo con su rumor. El invitado está a la mesa, servida con piezas de porcelana y cristal, a cuyo lado opuesto, una cortina disimula un esqueleto bañado en sulfato de zinc. Al apagar las luces y encender la bobina: «O surprise! une assiette, un verre, une carafe, un flambeau brillent, ou plutôt scintillent comme des lucioles, comme des vers luisants, dans l'espace; par quel prodige d'équilibre? Mystère! Et, convive sinistre, un squelette a remplacé le monsieur myope dont, seul, le lorgnon a tenu bon devant cette macabre apparition». Rosero consideraba que «il n'est pas douteux qu'avant peu les maîtresses de maison donneront une place dans le programme de leurs soirées au spiritisme fin de siècle. Le théâtre lui-même pourra, en certaines occasions, utiliser les rayons X. M.Sardou s'en serait, semble-t-il, heureusement servi dans *Spiritisme* et l'emploi en est tout indiqué dans *Hamlet*. [...] Le propre des rayons X étant d'être indiscrets, faudrait-il s'étonner de les voir pénétrer partout?»

S., A., «Les rayons X et les cheveux blancs», *Le Pêle Mêle*, 17 de marzo 1907, p.11.

[: El autor anunciaba a «les hommes et les femmes coquets» una flamante aplicación de los rayos-x como tinte del pelo. «En traitant les cheveux par les rayons X, ces deux médecins [los doctores Imbert y Marquès, de la facultad de medicina de Montpellier] se sont aperçus que la couleur de ces cheveux devenait de plus en plus foncée et que les cheveux gris revenaient presque leur nuance primitive».

S., R., «Cartas y caretas. Cartas cantan», *El Imparcial*, jueves 7 de mayo 1896, p.1.

[: Después de evocar los relatos de Verne, el autor se preocupaba por el porvenir de la literatura «cuando la ciencia se apodera de ella y los inventos de mecánicos y fabricantes vengán en ingenio, en novedad y en atrevimiento a las concepciones de novelistas y autores dramáticos. ¿Quién puede negar, por ejemplo, que después de las últimas aplicaciones de los famosos rayos catódicos, y una vez conseguido que las cartas cerradas puedan leerse al trasluz, habrá desaparecido, no ya sólo el íntimo encanto del género epistolar, sino la importancia de éste en el teatro, en el cuento y en la novela?» «Las cartas,» seguía el lamento, «resumen de cuanto se piensa, se vive y se sueña en el mundo, pierden su misterio y su encanto al sentir herido el blanco planco papel por la impúdica luz de los rayos catódicos». «¿Qué novio o novia amartelado o amartelada se atreverá a confiar sus expansiones amorosas si sabe que un empleado grosero puede mofarse de ellas con sólo encender la lámpara reveladora de los rayos X? ¿Qué banquero confiará sus intereses a tan inseguro conductor, ni quién se atreverá a poner bajo sobre un billetito de cinco o diez duros, si tiene por enemigos la doble vista natural de los empleados de correos y la indiscreta luz catódica?» Aquellas declaraciones de amor o confesiones asesinas dejaban de tener interés narrativo. «¡No habrá traidor, ni fiel criado, ni zahorí que sirva en el teatro lo que una lamaprita indiscreta!», se dolía el autor, quien concluía apuntando que «Campoamor adivinó los estragos de esos rayos X, como Lope de Vega leyó en el porvenir la invención del telégrafo».

SAVARIT, C. M., «Les grandes énigmes de la science», *Le Magasin Pittoresque*, 3ª serie, vol.7, 1906, pp.487-490.

[: Comentaba en extenso las aplicaciones de los rayos-x a «l'exploration des corps vivants (p.490) enfatizando sus aplicaciones médicas, sin olvidar sus riesgos. «Le préparateur du célèbre Edison [se refería a Clarence Dally], à force de manipuler ces rayons, mourut, comme dévoré morceau par morceau par un terrible mal» (p.487), Radiguet [célèbre propietario de una casa fabricante de material radiográfico] «vient de mourir dans les mêmes conditions affreuses que son confrère américain» (p.488). «Appliqués aux végétaux, les rayons produisirent les mêmes désorganisation et destruction des tissus, le même arrêt de la vie » (p.488).

SCHELTEMA, G., «Permeation in the Examination and Treatment of the Stomach and Intestines», *Archives of the Roentgen Ray*, vol.XIII, nº6, noviembre 1908, pp.144-149.

[: Scheltema presentaba en esta revista londinense un método de exploración del sistema digestivo que denominaba «permeation». Este método consistía en introducir un tubo de caucho de seis metros de longitud por la faringe e ir haciéndolo avanzar hasta su salida por el recto; al inyectar una solución de contraste, por ejemplo de mercurio, en el tubo, podrían ir observándose los movimientos peristálticos *in vivo* sobre una pantalla radioscópica, además de tomarse instantáneas radiográficas de los mismos.

SNYDER, Carl, «The World Beyond Our Senses», *Harper's Monthly Magazine*, nº107, junio 1903, pp.117-120.

[: Incluía un austero diagrama ilustrando la fracción del espectro de luz visible, frente a la mucho mayor de luz no visible: a un lado la ultravioleta y los rayos-x, y al lado opuesto la infrarroja y las ondas de radio.

SPEED, J. G., «The Brain, X-Rays, and the Cinematograph», *The Westminster Review*, nº175, marzo 1911, pp.269-273.

[: Speed enfatizaba que «if the wonderful story of the apparatus for reproducing the brain on a screen be no fiction, the invention is, assuredly, one of momentous importance; and if the mental eye will but take on some of the penetrative power which is, as it were, acquired for the physical eye by means of the X-Rays, and look beneath the surface of things, it will perceive that

in the alleged new discovery there are possibilities which may make it –in its results– the most transcendently important one that has yet surprised mankind» (p.270). El autor consideraba que la exploración radiológica del cerebro permitiría descubrir aquello para lo cual un individuo estaba mejor dotado, con lo que tanto un padre como el Estado podrían educar a sus hijos y ciudadanos de manera que «every one of them would surely, as if by the gravitation of a natural automatically-working law of adaptation, find his true place in the field of industry and enterprise» (pp.270-271), mostrando que aquellos considerados torpes simplemente estaban en una posición inapropiada. La «cinematographic lantern» tendría aplicaciones policiales en la identificación de criminales, «and even the new mode of identification by thumb marks might give place to a new system of deriving incriminatory clues from brain marks» (p.272).

SWINTON, A. A. C., «Photographing the Unseen», *The Cornhill Magazine*, nº26, enero 1896, p.290.

[: Incluía, como la mayoría, una «shadow photograph of human hand». La misma tarde del 7 de enero de 1896 en que había aparecido publicada la noticia del descubrimiento en el diario londinense *The Standard*, Swinton, que disponía de los aparatos necesarios, verificó los experimentos de Röntgen que no tardó en publicar en este artículo.

THOMSON, Joseph J., «Cathode Rays», *Philosophical Magazine*, nº44, 1897, pp.293-316.

[: Thomson determinaba que los rayos catódicos, y otras radiaciones como las de la luz visible y ultravioleta, están compuestos por «corpúsculos», electrones, y que éstos son siempre los mismos, independientemente de cuál sea su fuente o agente y cuya masa es menor a la del átomo, por lo que es uno de los componentes de átomos de moléculas de toda sustancia, que así tiene en ellos algo en común.

TRACY, E. A., «The Fallacies of X-ray Pictures», *Journal of the American Medical Association*, nº29, 1897, pp.949-951.

[:

TROWBRIDGE, John, «The New Photography by Cathode Rays», *Scribner's Magazine*, vol.XIX, nº4, abril 1896, pp.501-506.

[: El autor, profesor de Harvard, ofrecía una explicación del procedimiento accesible al gran público, incluyendo cuatro radiografías tomadas por él mismo emulando a Röntgen.

_____, «What are the X-Rays?», *The Century Magazine. A Popular Quarterly*, vol.LVI, nº1, mayo 1898, pp.128-132.

[: Recordaba cómo «In the year 1895-96 there were at least one thousand of these articles» (p.128). El autor explicaba el fenómeno de lo que prefería denominar «electrostatic rays» (p.130) a partir de sus propios experimentos, planteando que «in the X-ray phenomena we have really two classes, so to speak, of phenomena –one an electrical polarization of matter in space, and another a manifestation of light at surfaces where the electrical polarization is converted into ordinary fluorescent and phosphorescent light» (p.128); o lo que es lo mismo, «one an electrical disturbance in a medium, another the conversion of this electrical disturbance into fluorescent and phosphorescent light at the surfaces of suitable screens or in the body of suitable crystals» (p.132).

TUTTON, B. E. H., «Crystal Structure Revealed by Röntgen Rays: A Glimpse of the Molecular Architecture of Solids», *Scientific American Supplement*, nº74, 21 de diciembre 1912, p.391.

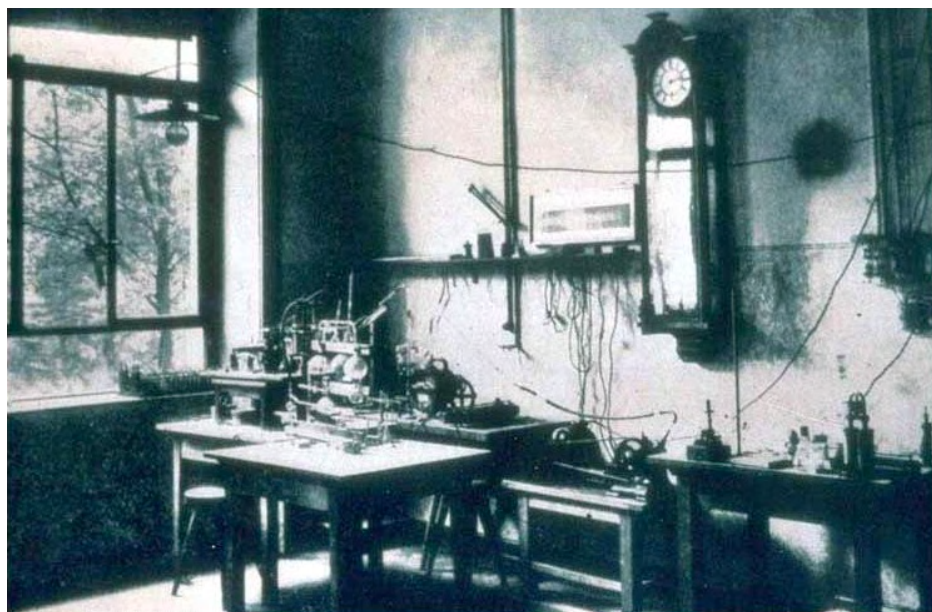
[: El autor comentaba el uso de los rayos-x en cristalografía. Pocos meses antes se lograba refractar los rayos-x, evidenciando que tal y como se intuía, se trataba de una radiación electromagnética análoga a la luz visible, distinta esencialmente por su longitud de onda.

WANDERER, «El petróleo y la nueva fotografía», *El Imparcial*, lunes 10 de febrero 1896, p.3.

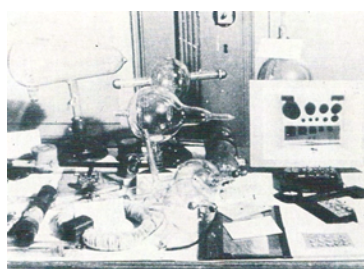
[: En este artículo carente de todo rigor aunque curioso, el autor comenzaba enfatizando que «no hay forma de sustraerse al tema imperante». «El profesor Roentgen continúa llenándolo todo con sus experimentos. Es el hombre de moda». Después de un elogio a la modestia de físico alemán, el «Paseante» decía someterse gustoso a las leyes de la actualidad y de la moda publicando un retrato del celeberrimo profesor y una «fotografía» mostrando los destrozos causados en una mano por un proyectil, que había permitido a los cirujanos extraer limpiamente cada esquirla de hueso. El autor señalaba los progresos de la técnica fotográfica «al través de los cuerpos opacos» diciendo que «no sólo los huesos, que en las placas se destacan en negro, sino también la carne y las redes arteriales y venosas aparecen ya en tonos más o menos pálidos, aunque todavía sin los detalles suficientes». Ahora bien, Wanderer insistía en que, a pesar de lo que se creía, los tubos de Crookes no eran indispensables para tomar estas fotografías, sino que, según Mr.d'Arsonval y tras él Mr.Poincaré habían comunicado a la Academia de Ciencias francesa, «también sirve para el caso...¡una simple luz de petróleo!» iluminando una placa de metal con algún relieve pronunciado inscrito que quedaría impresionado en la placa fotográfica. Después de criticar que los descubrimientos científicos tiendan a depender del azar, el autor abordaba la cuestión de la denominación del «nuevo arte de la fotografía con los rayos catódicos», dado que el vocablo «fotografía» no parecía adecuado. «Al efecto parece que se ha convenido en llamar *actinografía* (de *aktin*, rayo) al arte inventado por Roentgen».

X, «Los Rayos Roentgen», *La Ilustración Artística*, año XV, nº740, 2 de marzo 1896, p.190.

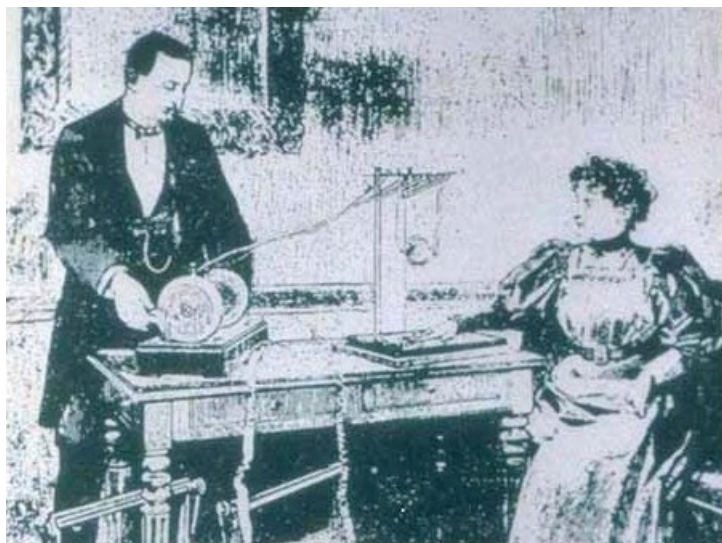
[: Sucinta explicación de la naturaleza de los rayos Roentgen y del procedimiento radiográfico.



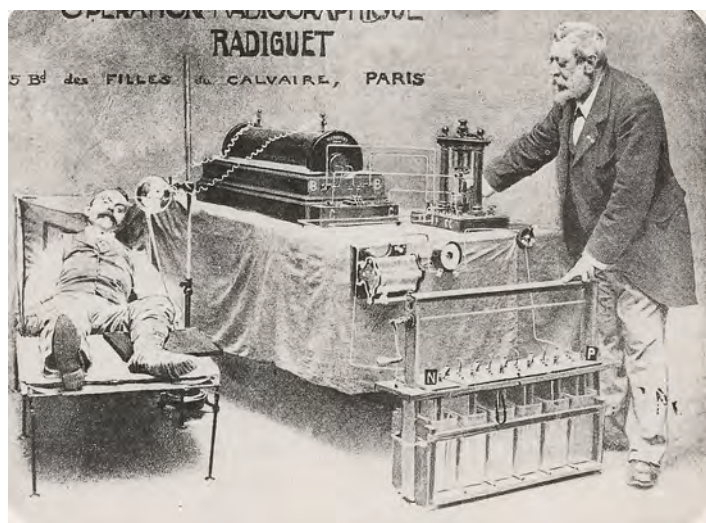
Laboratorio de W. C. Röntgen en el Instituto de Física Universidad de Würzburg, 1896.



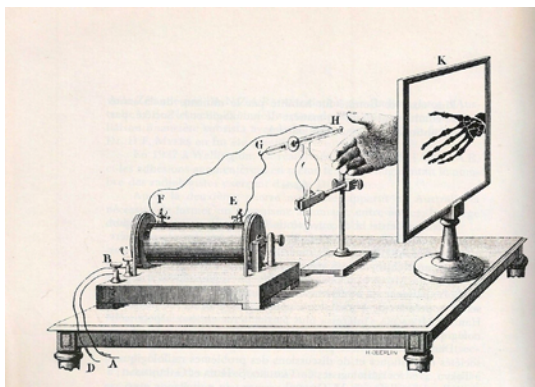
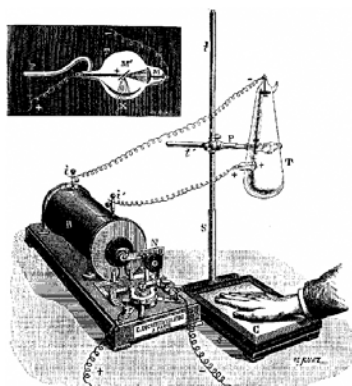
Tubos utilizados por Röntgen conservados en el Museo del Instituto de Física. La versión del tubo de Crookes diseñada por Lenard está fuera vitrina porque no lo empleó.



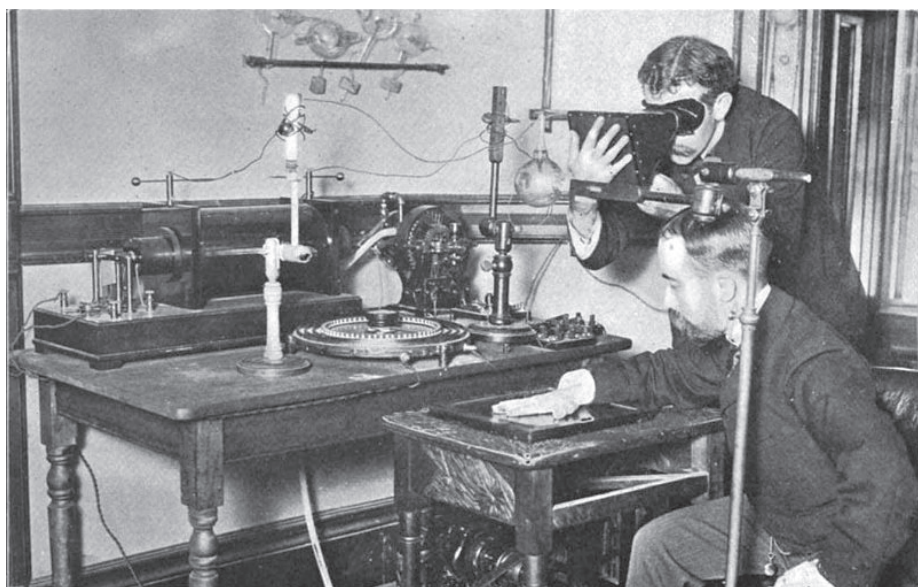
Demostración del procedimiento radiográfico, ilustración anónima, c.1897.



Fotografía publicitaria de los aparatos radiográficos de la *maison* Radiguet, 1898.



«Ilustraciones del procedimiento de Röntgen», en G.-H. Niewenglowski, *La Photographie et la Photochimie*, 1897.



Escenificación de una exploración radiológica con fluoroscopio y de una radiografía, en W. J. Morton, E. W. Hammer, *The X-ray. Or, Photography of the Invisible and Its Value in Surgery*, 1896.

Sitzungs-Berichte

der

Physikalisch-medicinischen Gesellschaft

zu

WÜRZBURG.

Jahrgang 1895.	Der Abonnementspreis pro Jahrgang beträgt <i>M</i> 4.—. Die Nummern werden einzeln nicht abgegeben. Grössere Beiträge erscheinen in Sonderdrucken.	No. 9.
--------------------------	--	---------------

Verlag der **Stahel'schen** k. Hof- und Universitäts-Buch- und Kunsthandlung in **Würzburg.**

Inhalt. *Konrad Rieger*: Demonstration des sogenannten „Vogelkopfkna-
ben“
Dóbos Janos aus *Battonya* in *Ungarn* (Fortsetzung), pag. 129. —
W. C. Röntgen: Ueber eine neue Art von Strahlen, pag. 132. —

Am 28. Dezember wurde als Beitrag eingereicht:

W. C. Röntgen: Ueber eine neue Art von Strahlen.

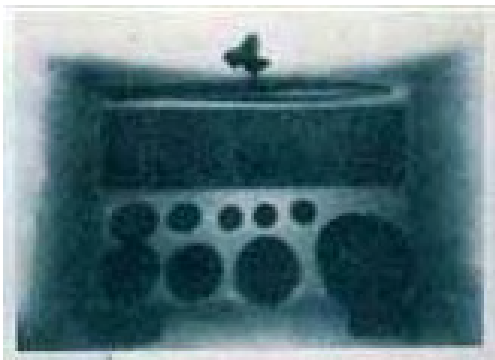
(Vorläufige Mittheilung.)

1. Lässt man durch eine *Hittorf'sche* Vacuumröhre, oder einen genügend evacuirten *Lenard'schen*, *Crookes'schen* oder ähnlichen Apparat die Entladungen eines grösseren *Ruhmkorff's* gehen und bedeckt die Röhre mit einem ziemlich eng anliegenden Mantel aus dünnem, schwarzem Carton, so sieht man in dem vollständig verdunkelten Zimmer einen in die Nähe des Apparates gebrachten, mit Bariumplatinocyanür angestrichenen Papierschirm bei jeder Entladung hell aufleuchten, fluoresciren, gleichgültig ob die angestrichene oder die andere Seite des Schirmes dem Entladungsapparat zugewendet ist. Die Fluorescenz ist noch in 2 m Entfernung vom Apparat bemerkbar.

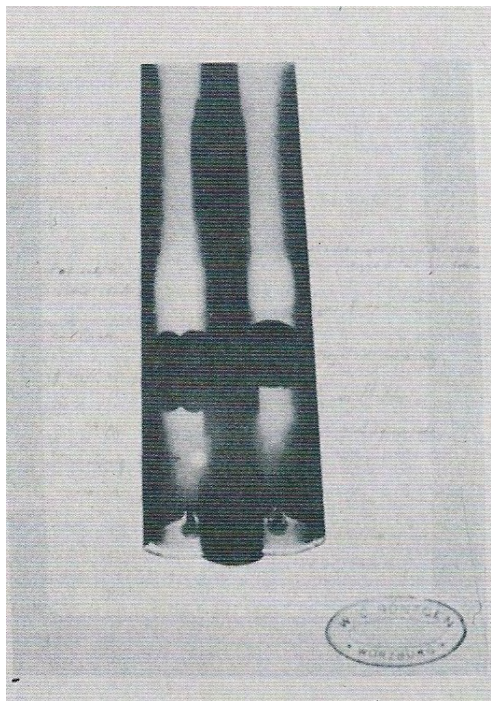
Man überzeugt sich leicht, dass die Ursache der Fluorescenz vom Entladungsapparat und von keiner anderen Stelle der Leitung ausgeht.

2. Das an dieser Erscheinung zunächst Auffallende ist, dass durch die schwarze Cartonhülse, welche keine sichtbaren oder ultravioletten Strahlen des Sonnen- oder des elektrischen Bogenlichtes durchlässt, ein Agens hindurchgeht, das im Stande ist, lebhaft Fluorescenz zu erzeugen, und man wird deshalb wohl

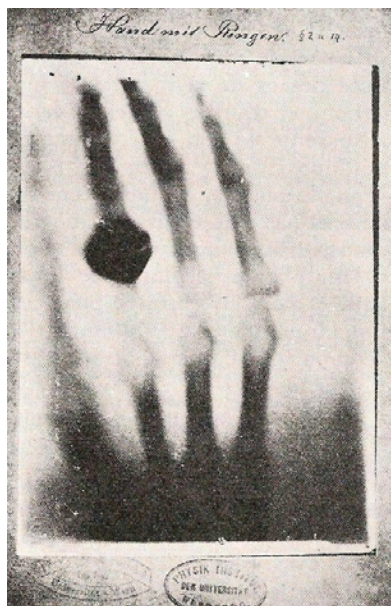
W. C. Röntgen, «Über eine neue Art von Strahlen (Vorläufige Mitteilung)», *Sitzungs-Berichte der Physikalisch-medicinischen Gesellschaft zu Würzburg*, 28 de diciembre 1895.



W. C. Röntgen, radiografía de una caja con pesos, noviembre 1895.



W. C. Röntgen, radiografía del cañón cargado de su escopeta, noviembre 1895. La radiografía reveló un defecto de fundición en el cañón.



W. C. Röntgen, radiografía de la mano de su esposa Bertha, 22 de noviembre 1895.



W. C. Röntgen, radiografía de la mano de Albert von Kölliker, tomada en la segunda conferencia de Röntgen ante la Sociedad Físico-médica de Würzburg, el 23 de enero de 1896.

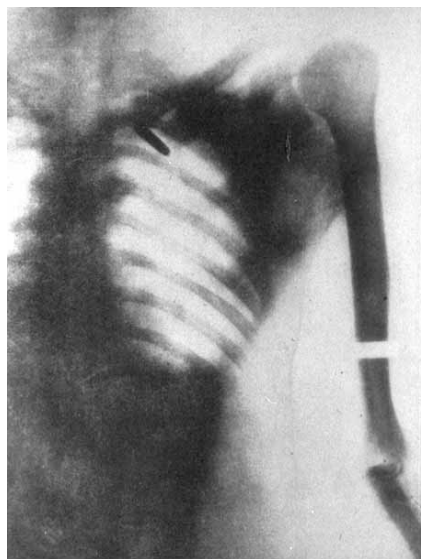


A. Londe, *Radiographie d'une main sexdigitaire*, 1898.

A. Londe, *Radiographie de la main. Malformation congénitale*, 1898.



A. Londe, *Radiographie d'un pied sexdigitaire*, 1898.



Elizabeth Fleischman, radiografía de un soldado herido en la guerra hispano-norteamericana tomada en el Hospital del Presidio de San Francisco, 1898.



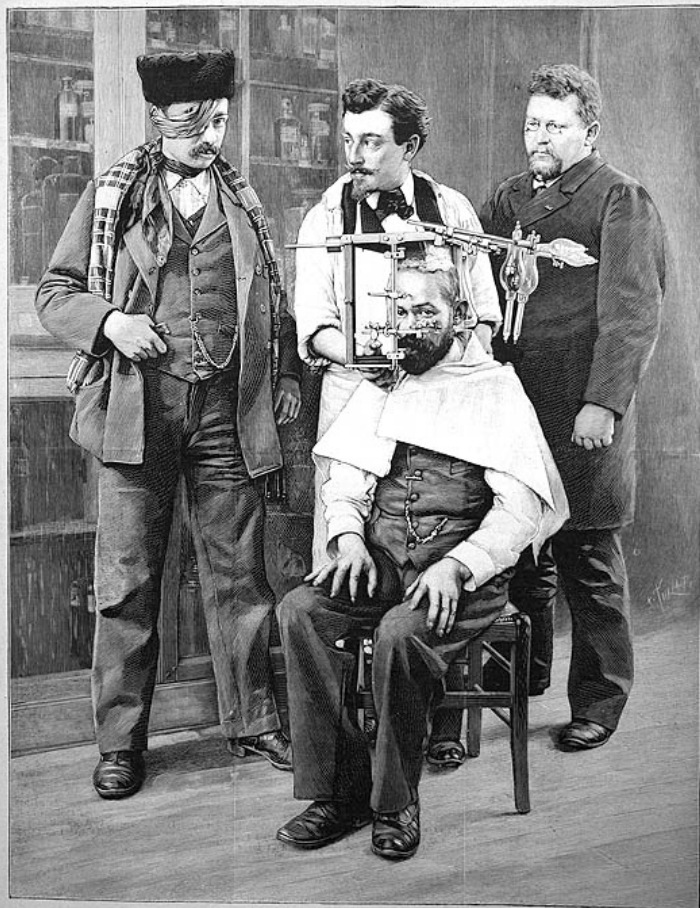
M. Pupin, radiografía de la mano cuajada con perdigones de Prescott Butler, 1896.

L'ILLUSTRATION

Prix du Numéro : 25 centimes.

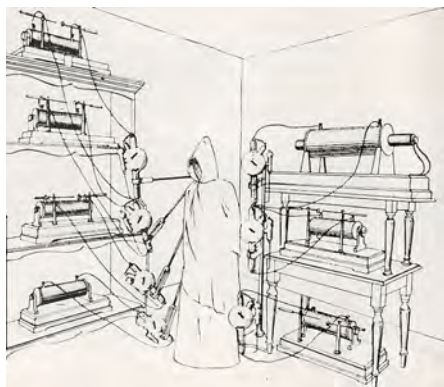
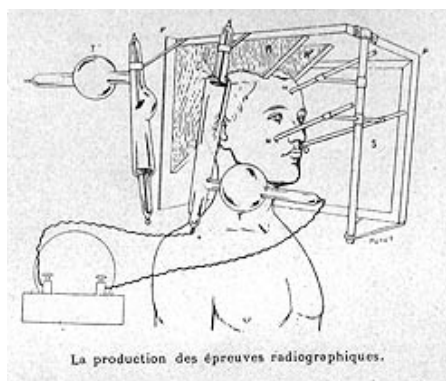
SAMEDI 27 NOVEMBRE 1897

55^e Année. — N° 2857



LE CHERCHEUR DE PROJECTILES. — Avant l'opération. (Voir l'article, page 423.)

«Le chercheur de projectiles», *L'Illustration*, 27 de novembre 1897.



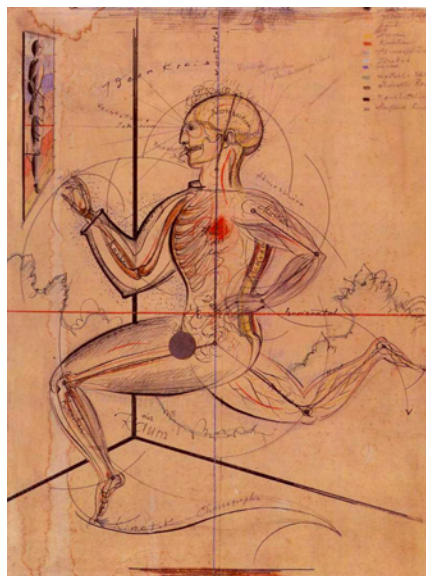
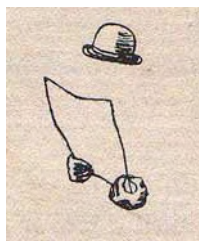
«Le chercheur de projectiles», *L'Illustration*, 27 de noviembre 1897, p.2.
Ilustración de unos pretendidos baños de rayos-x, 1907.



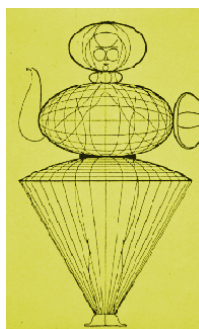
Ilustración mostrando el primer experimento para volver la piel de un negro blanca.
Noticia de prensa anunciando la nueva «aplicación» de los rayos.

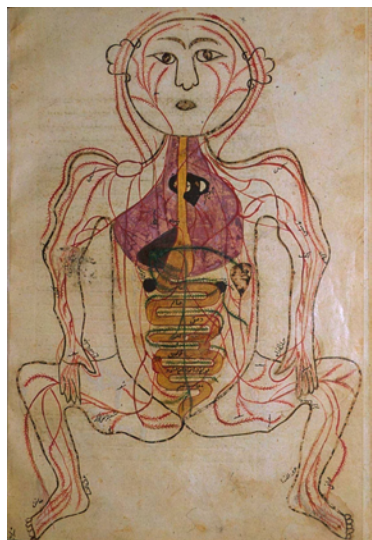


Franz Tschekert, *El hombre de vidrio* (*Der Gläserne Mensch*), 1930.
Caricatura de un hombre invisible publicada en *Littérature*, nº11.

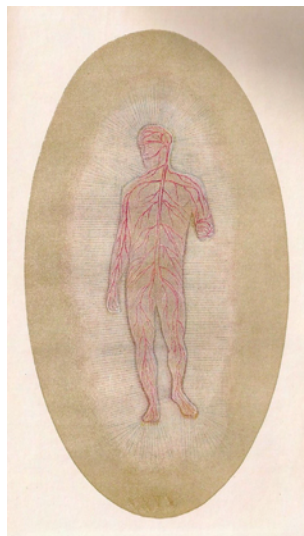
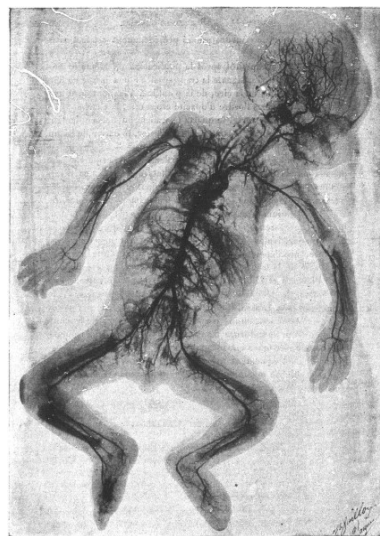


O. Schlemmer, *El hombre en el círculo de las ideas* (*Der mensch im ideenkreis*), 1928.
O. Schlemmer, maniquí para el Ballet Triádico (*Das Triadische Ballet*), 1921.

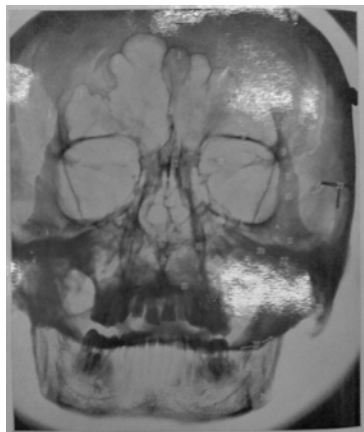




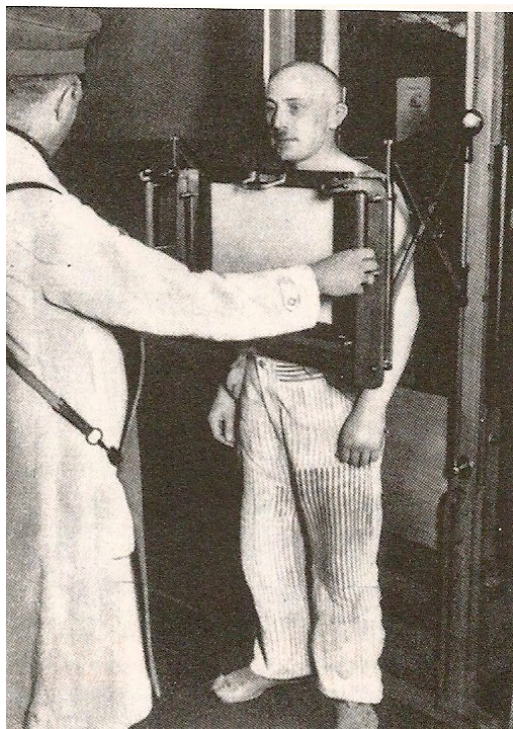
Mansur ibn Ilyas. Tashrih-i badan-i insan, [*Anatomia Del Cuerpo Humano*], c.1390.
E.-J. Marey, *Schéma de tête humaine avec le nerf facial et le nerf trijumeau*, c.1840.



Guilloz, radiografía de feto inyectado con una solución de contraste, en A. Londe, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, 1898.
Ch. W. Leadbeater, *Man visible and invisible*, 1902.



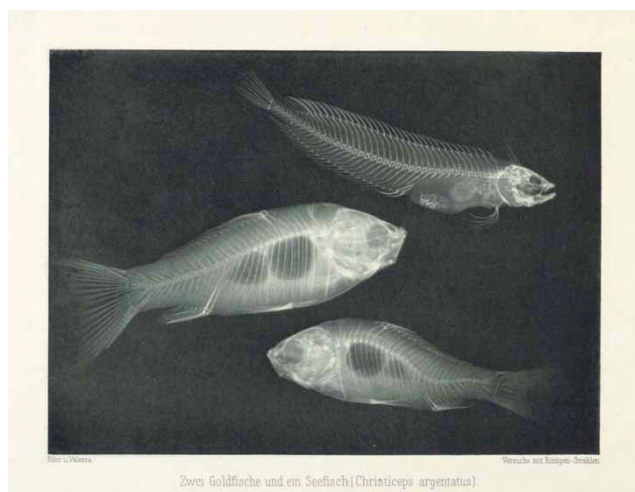
R. Grashey, radiografía de cráneo, en *Atlas de Röntgenogramas típicos del cuerpo humano normal* (1905), 1930.



E. Jünger, «Rayos-x en la prisión estatal», en *El mundo transformado*, 1931.



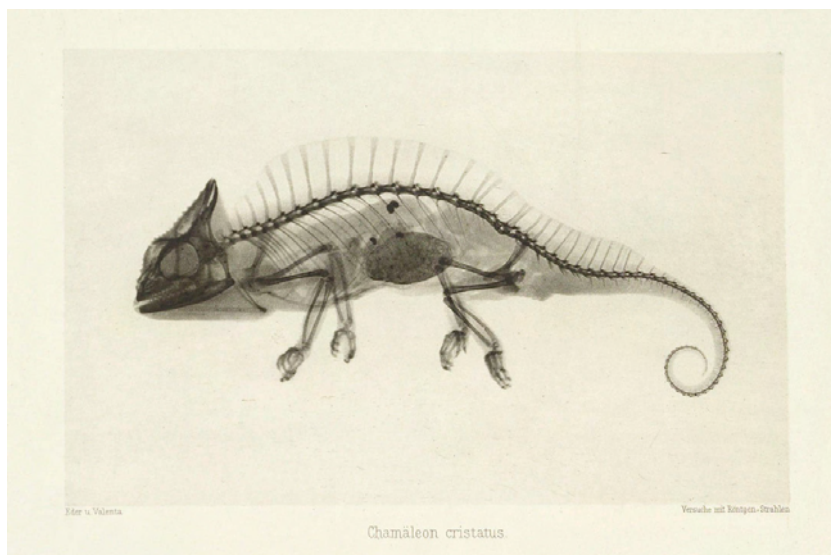
J. M. Eder, E. Valenta, *Aesculap-Schlang*e, fotografado a partir de radiografia publicado en *Versuche über Photographie mittelst der Röntgen'schen Strahlen*, 1896.



J. M. Eder, E. Valenta, *Zwei Goldfische und ein Seefisch (Christiceps argentatus)*. fotografado a partir de radiografia, en *Versuche über Photographie mittelst der Röntgen'schen Strahlen*, 1896.



J. M. Eder, E. Valenta, *Neugeborenes Kaninchen* [conejito], fotografado a partir de radiografía, en *Versuche über Photographie mittelst der Röntgen'schen Strahlen*, 1896.



J. M. Eder, E. Valenta, *Chamaleon cristatus*, fotografado a partir de radiografía, en *Versuche über Photographie mittelst der Röntgen'schen Strahlen*, 1896.

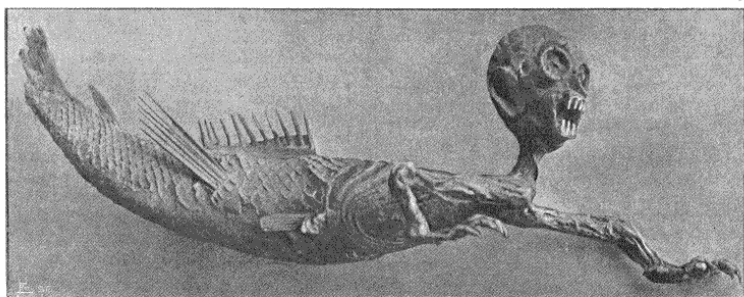


Fig. 1. — Animal japonais (Photographie).

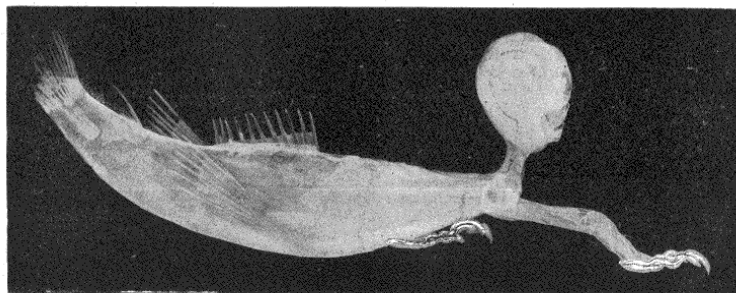
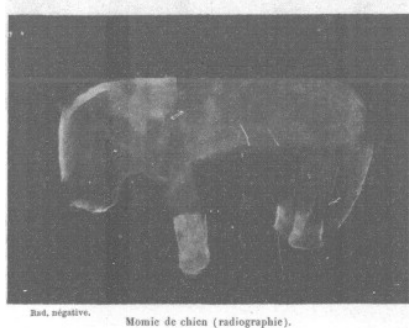
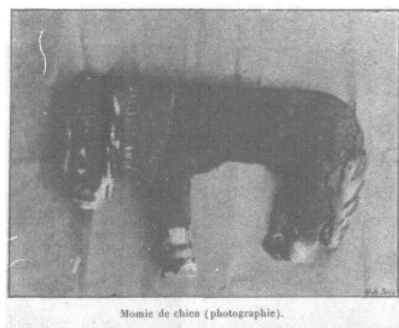


Fig. 2. — Animal japonais (Radiographie négative).

A. Londe, «Les Rayons Röntgen et les momies», *La Nature*, 17 de julio 1897.



M. Ernst, *Aquí todo flota todavía*, 1920.



A. Londe, fotografía y radiografía de momia de perro, en *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, 1898.



Fig. 1. — Photographie d'un lézard à deux queues.

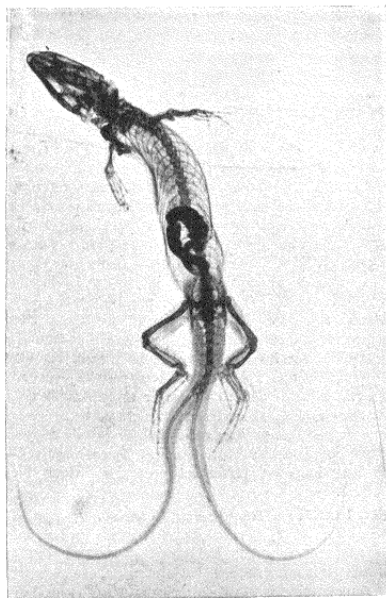
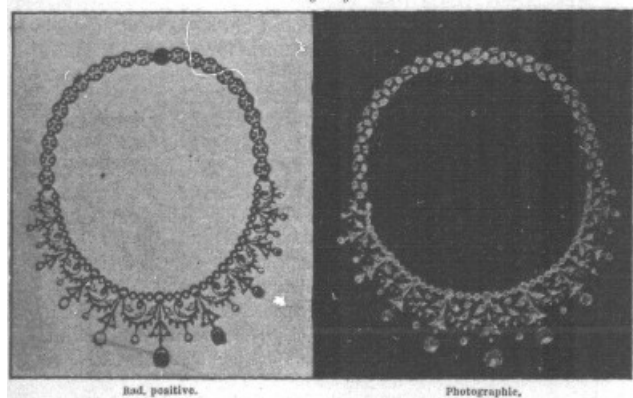


Fig. 2. — Radiographie du même lézard.

A. Buguet, «Les rayons X en Histoire Naturelle», *La Nature*, 20 de noviembre 1897.



A. Londe, Radiografía y fotografía de diamantes falsos, en *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, 1898.

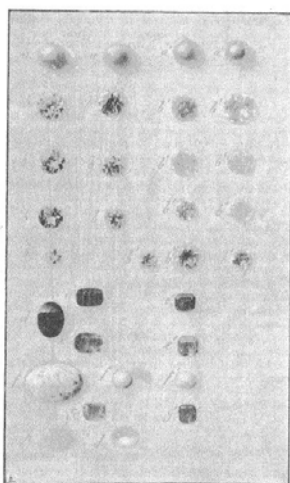


Fig. 1. — Pierres précieuses photographées.

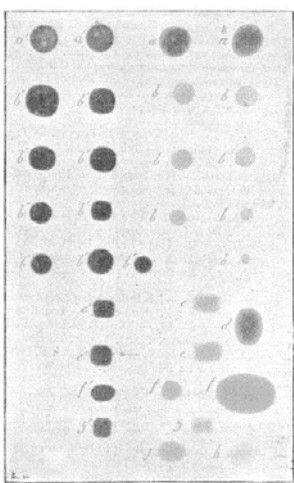


Fig. 2. — Pierres précieuses radiographiées.

L. Dubar, «Photographie et radiographie des pierres précieuses», *La Nature*, 15 de enero 1898.

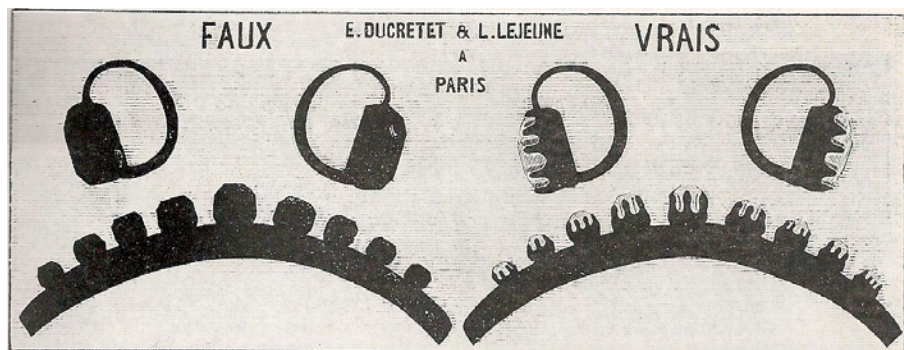
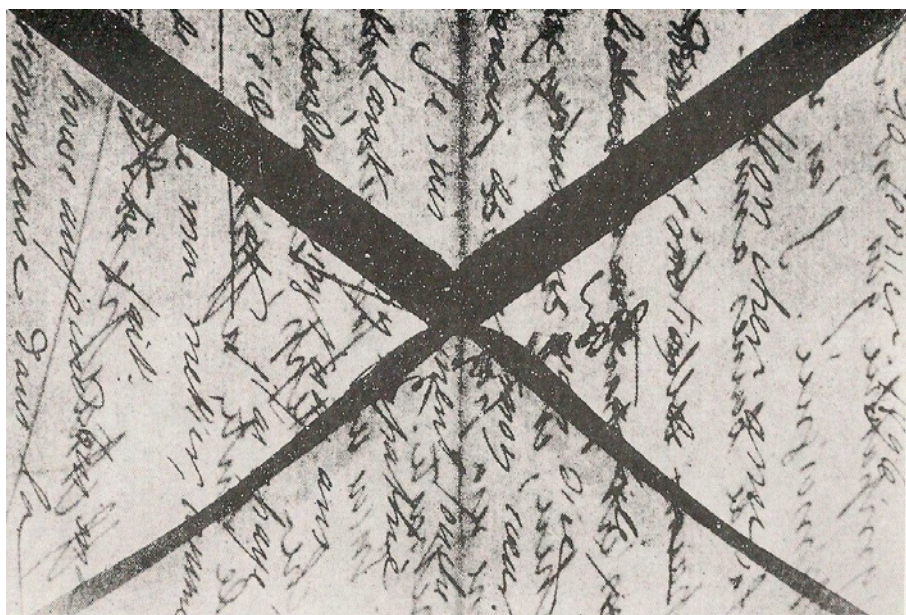
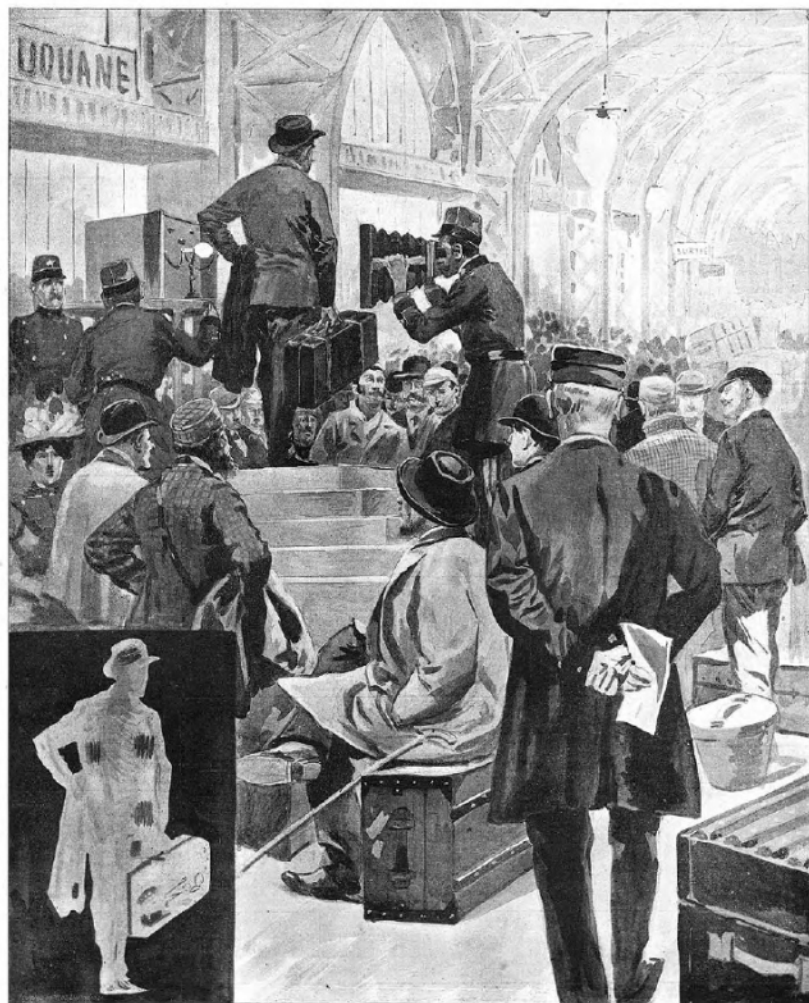


Ilustración de la aplicación de los rayos-x a la detección de diamantes falsos, para publicitar los dispositivos radioscópicos de la maison E. Ducretet et L. Lejeune, c.1897.



Radiografía de una carta, c.1897.

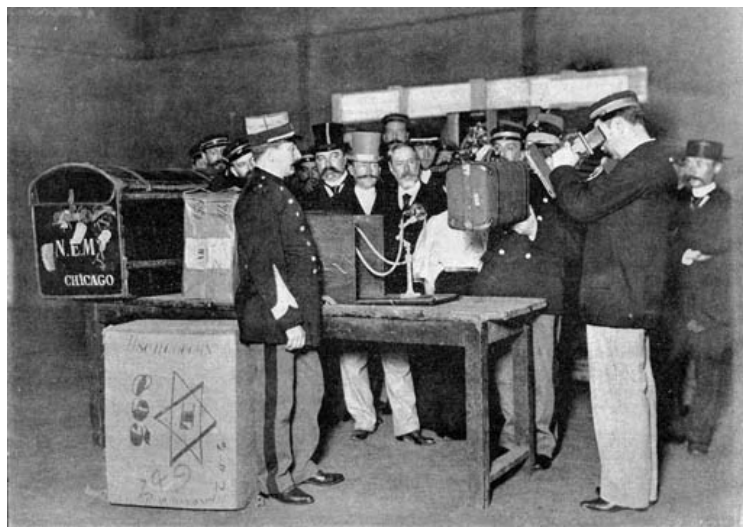
L'Illustré SOLEIL du DIMANCHE



Visite des voyageurs et des bagages au moyen des rayons X. (Voir notre article spécial, page 4)

La figure à gauche représente ce que l'on aperçoit au radioscope.

L'Illustré Soleil du Dimanche, 11 de julio 1897. Abrió la edición con la noticia de la instalación de dispositivos radioscópicos en algunas de las estaciones de tren de París.



«Les rayons X et la douane», *L'Illustration*, 3 de julio 1897. Puesto radioscópico instalado en la gare Saint-Lazare de Paris.

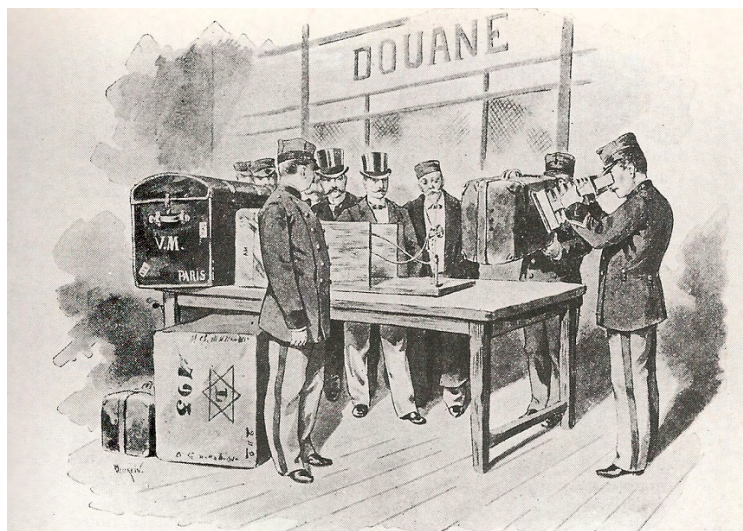
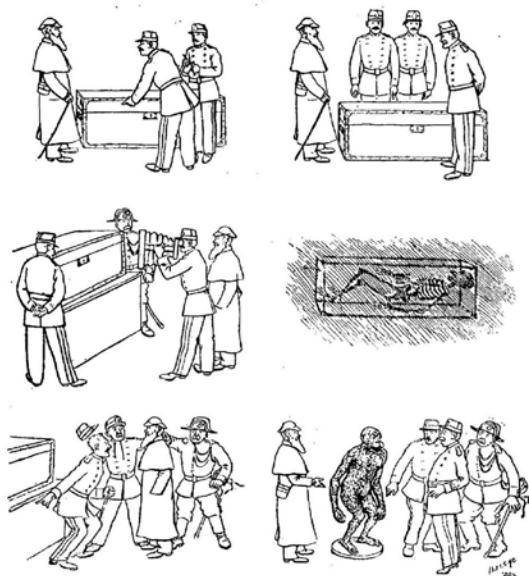


Ilustración realizada a partir de la fotografía publicada en *L'Illustration*.

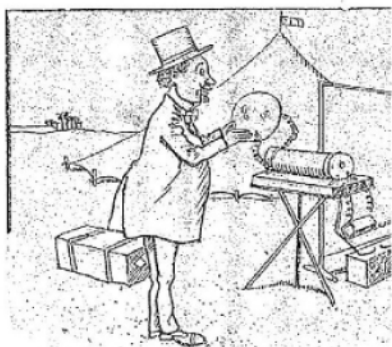


L. Métivet, caricature en *Le Rire*, c.1897.

DÉCOUVERTE D'UN CADAVRE à l'aide des rayons X



«Découverte d'un cadavre à l'aide des rayons X», *Le Pêle Mêle*, 12 de septembre 1897.



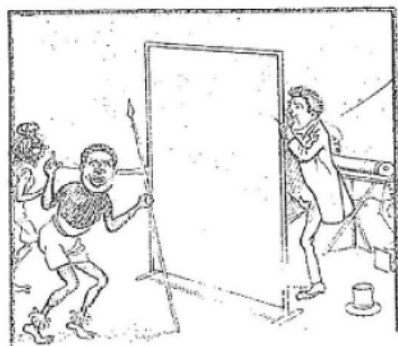
SAUVÉ GRACE AUX RAYONS X

Le célèbre professeur Lentilus avait été envoyé en mission scientifique au Soudan, dans le but de se livrer, sur les cannibales qui peuplent ces contrées, à des expériences sur les rayons X.

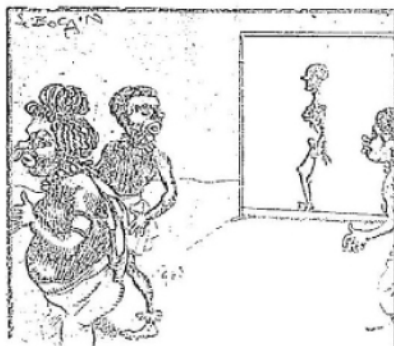


Or, un jour, il surprend cette conversation entre cannibales :

— Il est beau, le blanc. Il faudra venir demain le surprendre et faire bon repas avec !



Mais notre savant avait son idée. Il prépara son ampoule de Crookes et se mit derrière un écran. Les cannibales étaient venus ainsi qu'ils se l'étaient promis, dans l'espoir de faire un succulent repas...



... mais leur désappointement fut intense en constatant qu'il n'y avait qu'un squelette à la place de l'homme assez bien portant qu'était le professeur Lentilus. Et, croyant que celui-ci était mort et par conséquent qu'il n'y avait rien à manger, ils se retirèrent penauds.

«Sauvé par les rayons-x», *Le Pêle Mêle*, 3 de junio 1906.

DIRECTEUR
E. KOLB

La Caricature

JOURNAL
HEBDOMADAIRE

abonnements : France, un an : 20 francs. — Six mois : 11 francs. — Union postale, un an : 24 francs. — Six mois : 13 francs. — Bureaux : 29, rue Le Pelletier.

LE RAYON X, — par A. SOREL



— Eh! pas de blague! vous n'allez pas nous foutre votre rayon transparent à travers nos habits?...

A. Sorel, «Le rayon X», *La Caricature*, 21 de marzo 1896.



— Mettez-vous bien devant votre coffre-fort pour que je sache exactement ce que vous avez.

«Les rayons x du Dr Moyen», *Le Pêle Mêle*, 14 de abril 1907.



— Eh! va donc, panné... Je lis dans ton cœur, avec mon rayon X, que tu n'as qu'un sou suisse et un cure-dents.

R. Préjélan, «La semaine gaie», *La Caricature*, 17 de julio 1897.

102, Rue de Richelieu.

Rue de Richelieu, 102.

JOURNAL AMUSANT

POUR LA FRANCE

JOURNAL ILLUSTRE.

POUR L'ÉTRANGER

3 mois... 5 fr.
6 mois... 10 fr.
12 mois... 17 fr.

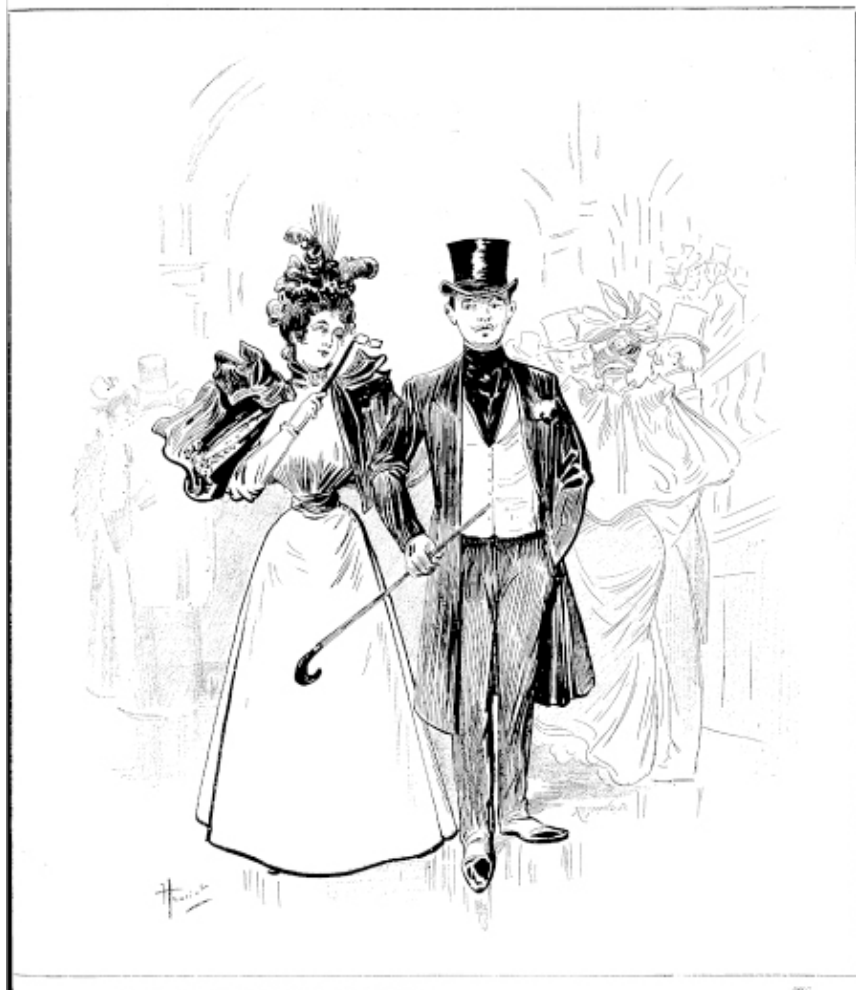
Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.
Paraît le Samedi de chaque semaine.

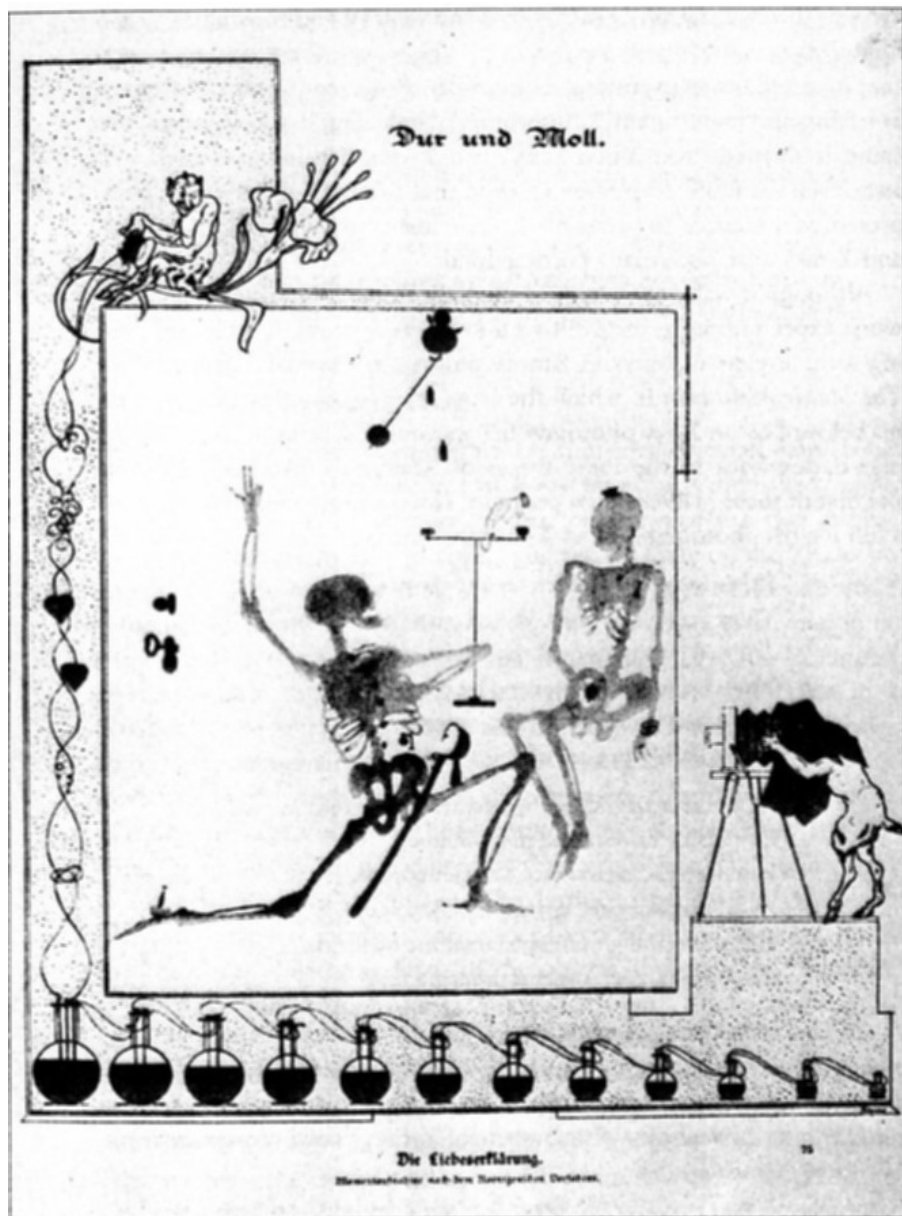
3 mois... 6 fr.
6 mois... 12 fr.
12 mois... 21 fr.

Directeur-Gérant : PAUL PÉRISSON.

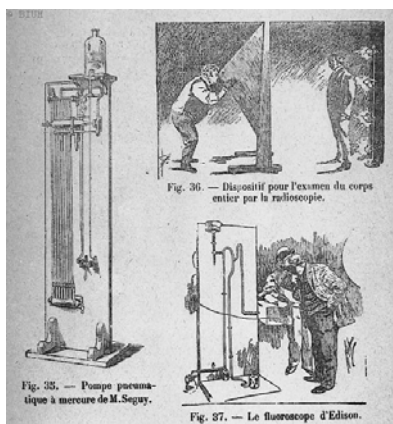
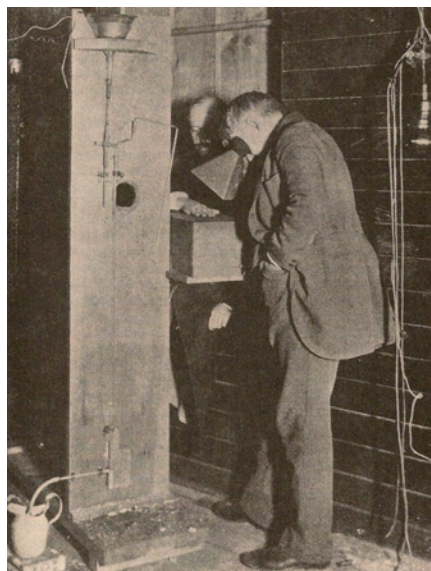
(Abonnement en avant de 1^{er} de chaque mois.)

Rédacteur en chef : PIERRE VÉRON.

LES RAYONS Y. — par HENRIOT.Henriot, «Les rayons Y», *Le Journal amusant*, 29 de febrero 1896.



«La declaración de amor» («Die Liebeserflärung»), caricatura anónima, 1900.



Edison con Clarence Dally y el fluoroscopio para la Electrical Exhibition Nueva York, abril 1896. G. Brunel, *Manuel pratique de radiographie par l'emploi des rayons X et applications de la découverte du Dr. Röntgen*, París: Bernard Tignol, s.f [1896].



Demostración pública del funcionamiento del fluoroscopio en la Electrical Exhibition de Nueva York, abril 1896.



Manos necrosadas del Dr. Mihran Kassabian.

Mano con dermatitis por sobreexposición a los rayos-x del Dr. Paul Krause.



Protección ocular en exposiciones prolongadas.

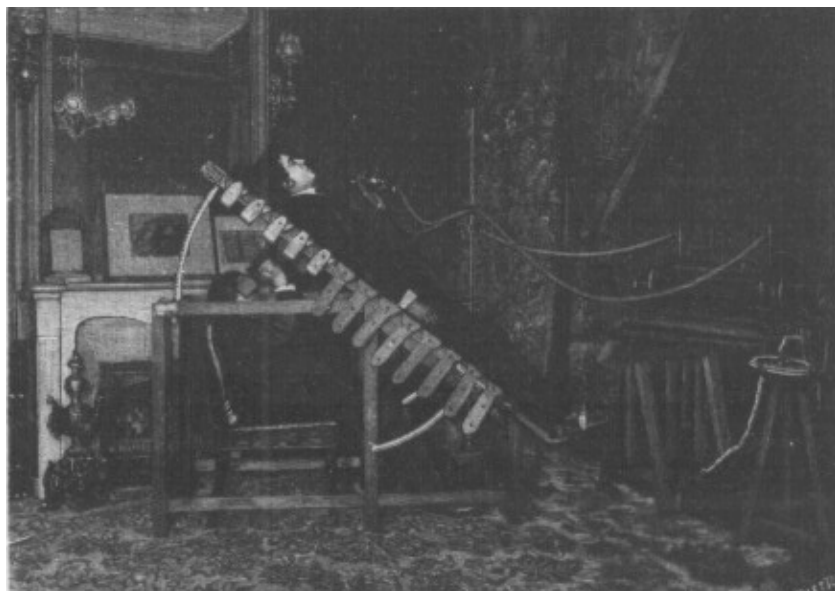
Trajes protectores, que incluían peto, gorro, guantes y gafas por 30\$, patentados por Robert Friedlander, 1907.



«The March Of Science. Interesting result attained, with aid of Röntgen Rays, at a first-floor lodger when photographing his sitting-room door», *Punch Or The London Charivari*, 7 de marzo 1896.



Laboratorio radiológico del Dr. Mihran Kassabian en el hospital médico-quirúrgico de Filadelfia, c.1896.



A. Londe, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, 1898.

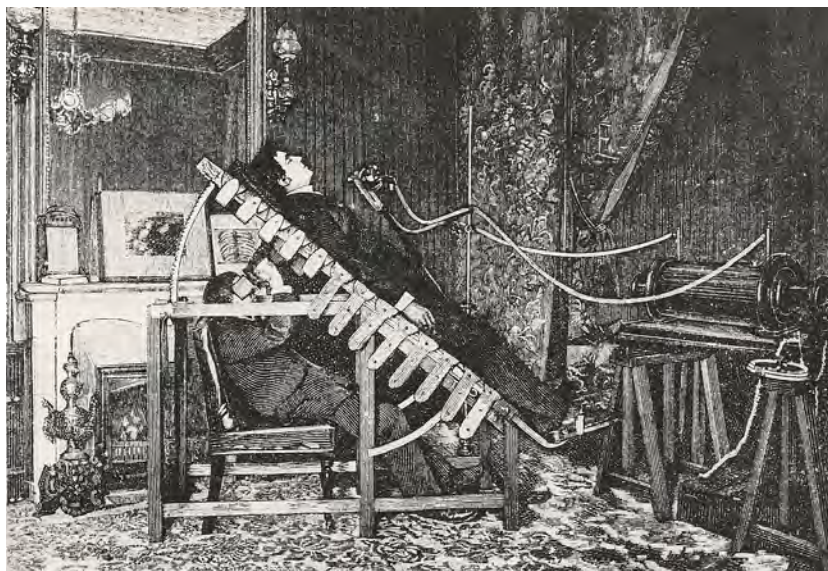
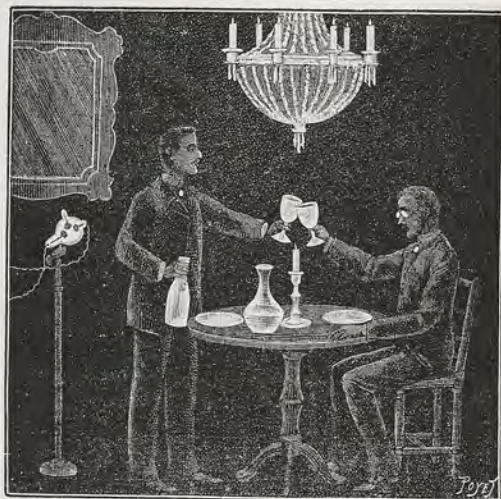


Ilustración de la «table clinique tournante» del Dr. Bourgade, 1897.



J. Rosero, «Le néo-occultisme», *L'Illustration*, 10 de abril 1897.



(Fig. 91)

LUMINOSITÉ DES SUBSTANCES VITRIFIÉES

Voir Communication à l'Académie des sciences du 25 janvier 1897, à la Société de physique, séances de Pâques 1897.

ACCESSOIRES POUR SÉANCES de NÉO-OCULTISME

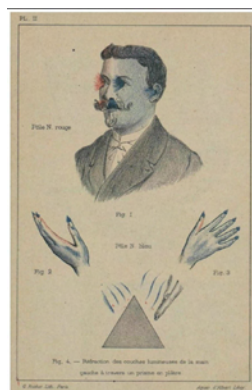
Voir le journal *La Nature* du 6 mars 1896, 10 avril 1897,
L'ILLUSTRATION du 10 avril 1897
et tous les journaux scientifiques et quotidiens de France et de l'Étranger de cette époque.

Produits fluorescents et phosphorescents divers :

Poudre fluorescente de diverses couleurs, le gramme. 0,25 et 0,50
Sel néo-fluorescent, les 100 grammes..... 12 francs.

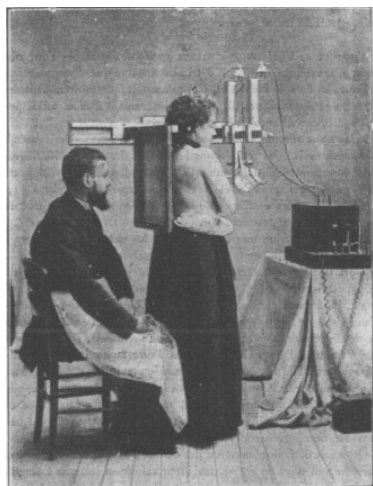
Gants, têtes, squelettes, etc., pour répéter les expériences de néo-occultisme.

Ecran phosphorescent au sulfure de zinc de Charles Henry pour obtenir
des épreuves lumineuses et persistantes du squelette de la main.



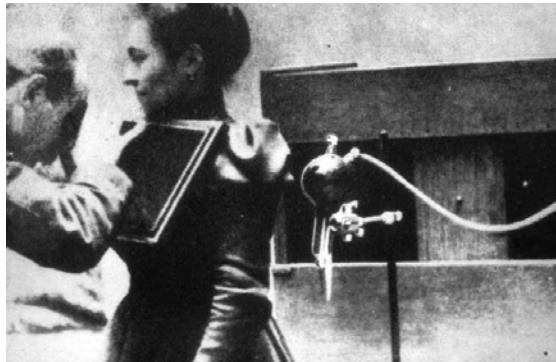
Publicidad de material para sesiones de néo-occultisme, y lectura recomendada de un artículo al respecto publicado en *La Nature*, 1897.

Ilustración de las emanaciones magnéticas del cuerpo humano, en A. De Rochas, *L'Éteriorisation de la sensibilité*, 1909.

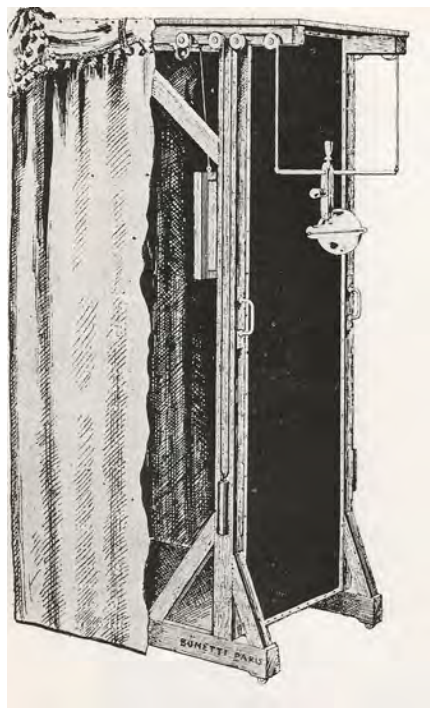


A. Londe, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, 1898.

Exploración radioscópica en el servicio radiológico del Dr. Antoine Bécclère del hospital Tenon, París, 1897.



Exploración radioscópica en el servicio radiológico del Dr. Antoine Bécclère del hospital Tenon, París, 1897.



Dispositivo radioscópico de la *maison* Bonetti, 1899.

MATÉRIEL COMPLET
Pour répéter les expériences
DU
Professeur ROËNTGEN

PHOTOGRAPHIE
à travers les
CORPS OPAQUES

Succès garanti



Envoi franco de la Notice
sur demande

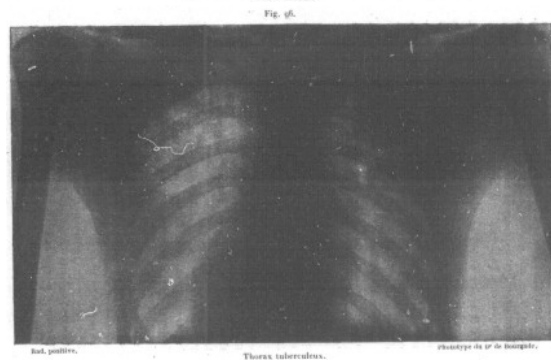
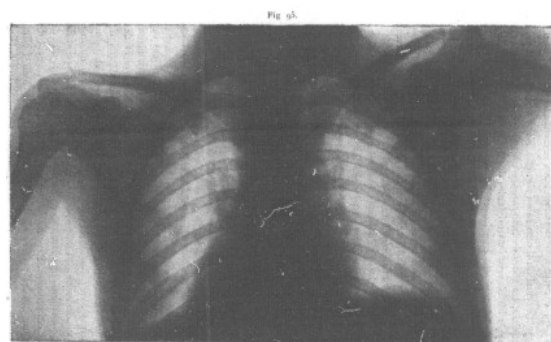
**COMPTOIR
G^{ral} DE
PHOTOGRAPHIE**

57, rue Saint-Roch, 57
— PARIS

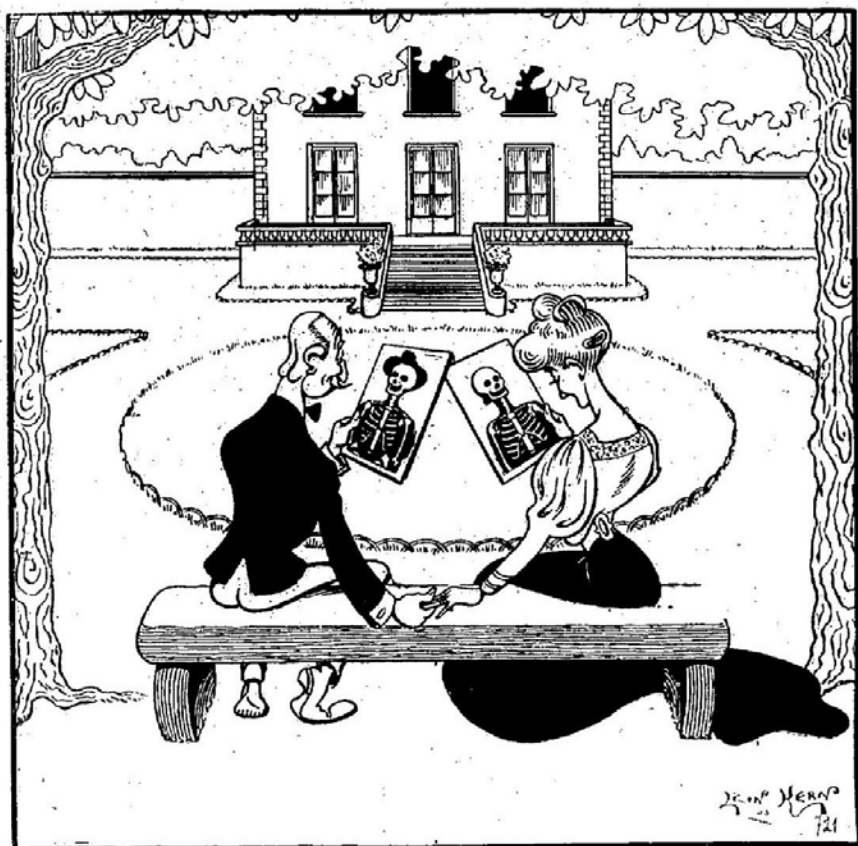
Publicidad de material completo para repetir los experimentos del Profestor Roentgen y hacer fotografías a través de los cuerpos opacos con «éxito garantizado», c.1898.



Ilustración para el relato de R. Gómez de la Serna *La más singular radiografía*, 1921.



Radiografía de un tórax normal y de otro tuberculoso, en A. Londe, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, 1898.



QUAND LES RAYONS X SERONT VULGARISÉS

LE FIANCÉ. — Oh! ma chère Jeanne, cette photo est très réussie, elle fait admirablement valoir le dessin si pur de vos côtes.

LA FIANCÉE. — Et la vôtre, monsieur Paul, donne une idée vraiment précieuse de l'ampleur de votre cage thoracique.

L. Kern, «Quand les rayons-x seront vulgarisés», *Le Pêle Mêle*, n°40, 1 de octobre 1905.



LE PAPA. — Monsieur, il me serait, en effet, très agréable de vous accorder la main de ma fille, mais il est un point capital sur lequel je tiens à être renseigné exactement : c'est l'état de votre santé. Je considère donc comme indispensable de pratiquer sur vous quelques petites opérations, sans douleur, rassurez-vous.

Quant au sublimé courage de l'anguille et à son mystérieux subit, il n'est pas non plus sans précédent dans l'histoire de la criminalité contemporaine.

Il y a exactement un demi-siècle, le 15 mai 1855, on exécutait, à Paris, Giovanni Pinaroli, ce cordouanier italien qui, le 18 avril de la même année, avait tiré sur Napoléon III passant à cheval près de l'Arc de Triomphe.

Ce Pinaroli durant l'exécution, garda de Constantin le silence prudent, impossible de lui arracher la moindre note capable de renseigner la justice sur les mobiles de sa tentative criminelle.

Pinaroli ne souffla pas quand il s'entendit condamner à la peine capitale : il conserva le même sang-froid jusqu'au pied de l'échafaud. Alors seulement, quand les aides d'Heinrich lui arrachèrent le voile noir des réglettes et le conduisirent brutalement sur la bannole, il articula un cri... un seul. Peut-être se décidait-il à parler. Mais il était trop tard : quelques secondes plus tard, la « justice des hommes » était satisfaite », comme disait M. Xavier de Montepin.

A propos de cette exécution, Villermassout, le fondateur du *Pipero*, racontait cet épisode : « L'exposition de 1855 fut inaugurée à peu près à l'époque de l'attentat de l'Arc-de-Triomphe, et l'on écumait partout les bannières que les visiteurs de toutes les nations, attirés par cette foire universelle, allaient apporter au commerce parisien.

« Quand la tête de l'Italien Pinaroli tomba sous le couperet de la guillotine, un gamin qui se baignait dans une baignoire d'arrière, s'écria : « — Zut donc ! si c'est comme ça qu'on reçoit les étrangers... »

Ce fut toute l'oraison funèbre de Giovanni Pinaroli.

Le Corbeau réhabilité.

Nous vivons à une époque de réhabilitation ; condamné de droit comme un condamné politique, nos contemporains arrivent toujours à se faire blanchir par eux-mêmes qui, jadis, s'efforçaient de les salir.

Or, il serait temps de réhabiliter aussi, après les hommes, certains animaux sur le compte desquels on nous leurre depuis l'an mil, pour le moins.

Ainsi, pourquoi continuer à dire : « bête comme une oie », puisqu'il est démontré que ce volatile, peut-être le plus intelligent de la basse-cour, a, au contraire, un flair qui ne le cède en rien à celui du chien de chasse ?

Pourquoi considérer l'âne comme le symbole du crétinisme, tous les naturalistes ayant prouvé que ce quadrupède est le plus patient, le plus sage, le plus dévoué de tous les animaux ?

Pourquoi... Mais ces digressions nous mèneraient au-delà des bornes de ce journal.

Pour aujourd'hui, contentons-nous de réhabiliter le corbeau.

Dans la fable de La Fontaine apprise, au sortir du lycée, par tous nos petits concitoyens, le bonhomme Jean fait tenir au fro-



UNE DEMANDE EN MARIAGE MODERNE

— D'abord, veuillez biser votre chapeau et votre pardessus ; j'en ai fait faire votre photographie métrique qui me renseignera sur vos proportions.



— Là... C'est fait ! Maintenant, veuillez ôter votre veston, votre gilet et votre chemise.

mange et un rôle ridicule au passereau vêtu de noir.

Evidemment, le renard est un compère très fin, très subtil, fort capable de « monter le renard » à une oigogne. Mais quant à berner si aisément le corbeau, halte-là !

M. Jules Renard, dans ses admirables *Histoires naturelles* qui semblent écrites par un Buffon nourri d'Anatole France, nous montre que le corbeau n'est pas de ces oiseaux qui ne croient pas plus bête que le bout de leur bec.

Et voici ce qu'en dit Michelet, dans son merveilleux poème en prose : *L'Oiseau* : « Le corbeau est le plus fin des rapaces. Ce lucifère personnage a, dans la plaisanterie, l'avantage que donnent le sérieux, la gravité, la tristesse de la vie. Les voyales un tous les jours, dans les rues de Nantes, sur la porte d'une sile, qui, en demi-captivité, ne se consolait de son sile rogné qu'en faisant des niches aux clients ; il laissait passer les requêtes ; mais, quand son vil malicieux avait un chien de belle taille, digne enfin de son courage, il s'agitait par derrière, et, par une manœuvre habile, imperceptible sur lui, donnait sec et dru deux piques de son fort bec noir ; le chien fuyait en criant. Satisfait, paisible et grave, le corbeau se replaçait à son poste, et jamais on n'eût pensé que cette figure de croque-mort vint de prendre un tel passe-temps.

Jacques YVEL.

UN RECORD ORIGINAL

Il est décerné par un pianiste en renom de l'autre côté de la Manche, George Sherry, de South-Bethlehem.

Ce prodige musical a, en effet, exécuté sur son instrument, et sans interruption, onze cent deux morceaux : symphonies, concertos, valse, etc., etc.

Cette séance, à laquelle assistèrent sans défaillance une bonne douzaine de gentlemen sans doute plus épris d'excentricité que de musique, ne dura pas moins de *vingt-neuf heures et demie*.

Le précédent champion, Waterburg, était honteusement battu d'une bonne *deux-heure*.

Il paraît qu'après cet effort d'art, si l'on dit, George Sherry avait les mains gonflées comme s'il eût été piqué par un millier de moustiques. Le fait-divers n'ajoute pas donc quel état se trouvait son cerveau, ni son piano. Lacunes regrettables !

L'entente cordiale.

Tout le monde, aujourd'hui, prononce ces mots « entente cordiale », pour désigner non point l'entente, mais plutôt la détente qui s'est produite entre la France et l'Angleterre depuis une année.

Chacun croit que c'est une chose nouvelle, alors que « l'entente cordiale » date de 1813. En effet, le 27 décembre 1813, le roi Louis-Philippe ayant à faire son discours d'ouverture



— Partait l'ex rayons X, je vais me rendre compte de la conformation de votre cage thoracique ; c'est très important, car elle contient les organes essentiels... Maintenant, il ne me reste plus...



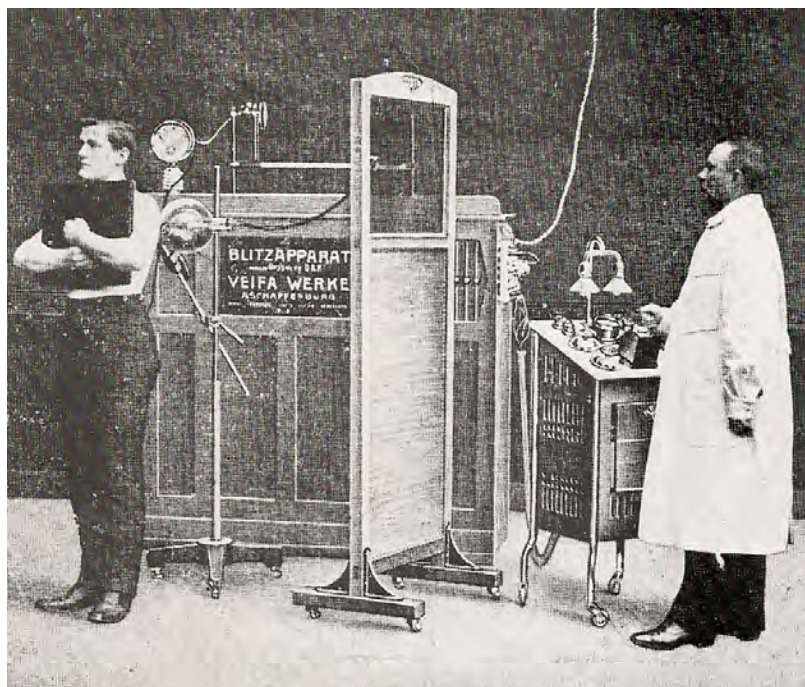
... qu'il vous introduise la sonde photographique, grâce à laquelle je vais savoir si vous avez un bon estomac.



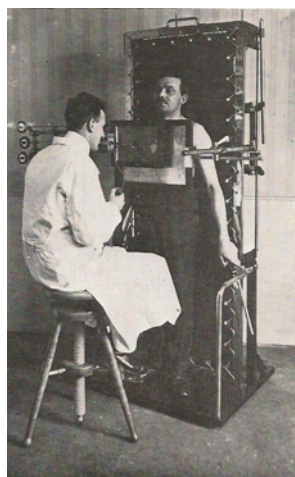
— Et voilà, monsieur, et l'examen médical de nos très chères ne donne satisfaction, vous avez des chintes de devenir mon épouse.

de la session parlementaire à la Chambre des Députés, voulut résumer, dans un mot bref, les heureux présages qu'il tirait de la fin des événements de Grèce et d'Espagne auxquels la France et l'Angleterre étaient très intéressées. Il s'exprima en ces termes : « La sincère amitié qui m'unit à la reine de la Grande-Bretagne et la cordiale entente qui

«Une demande en mariage moderne», *Le Pêle Mêle*, 20 de agosto 1905.



Dispositivo radiográfico de la casa Veifa, que reducía el tiempo de exposición a medio segundo, 1911.




Dispositivo radioscópico de la casa Siemens y Haske, 1911.



Demostración práctica de radioscopia delante de médicos franceses y extranjeros llegados para aprender.

RAYONS X X RAYONS X X RAYONS X X RAYONS X X

PARIS, 15, boulevard des Filles-du-Calvaire, PARIS



LIVRAISON IMMÉDIATE
Du matériel complet pour
RADIOSCOPIE
ET
RADIOGRAPHIE
appliquées à la
Chirurgie, à la Médecine et à l'Industrie

Les bobines Radiguet sont garanties increvables
Nos Trembleurs permettent l'Éclairage de l'Écran sans vibrations

VIENT DE PARAÎTRE : La nouvelle Edition du *Musée Radiographique Radiguet* contenant la description de 400 sujets **MIS EN VENTE** sur papier et sur verre pour projection (anatomie, embryologie, pathologie, tératologie, zoologie et industrie). Cette brochure, illustrée de 12 gravures hors texte, sera envoyée gratuitement à toute personne nous adressant cette annonce : 15, boulevard des Filles-du-Calvaire, PARIS

RAYONS X X RAYONS X X RAYONS X X RAYONS X X

Anuncio de material radiológico y radiográfico de la *maison* Radiguet, c.1897.



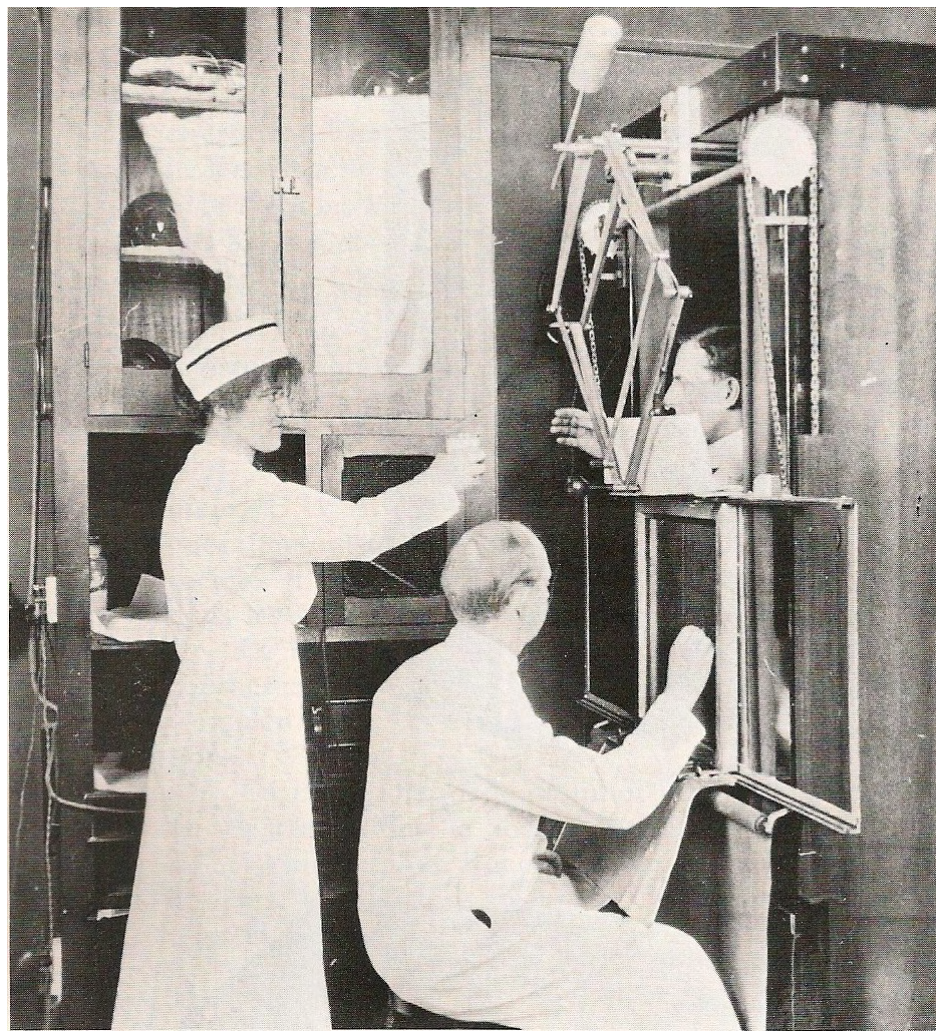
Fluoroscopia de pies, c.1920.



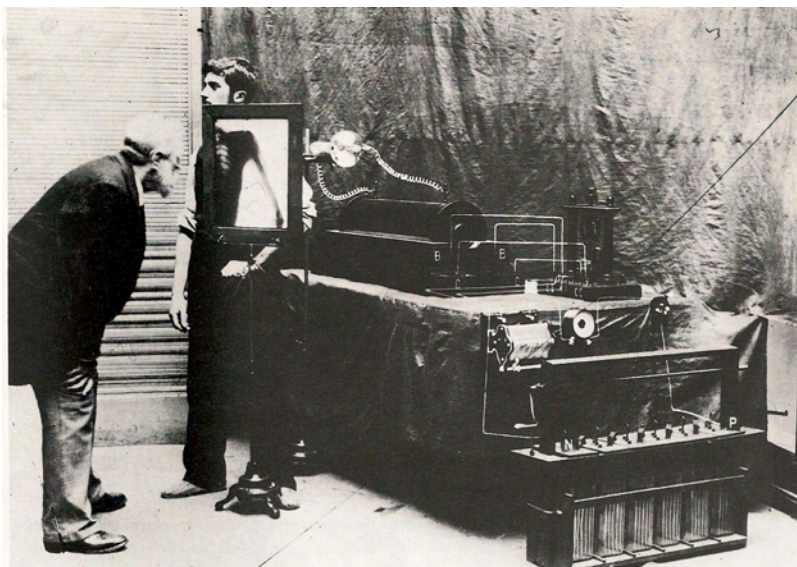
Radiografía de la bota de Francis Williams, Boston, marzo 1896.



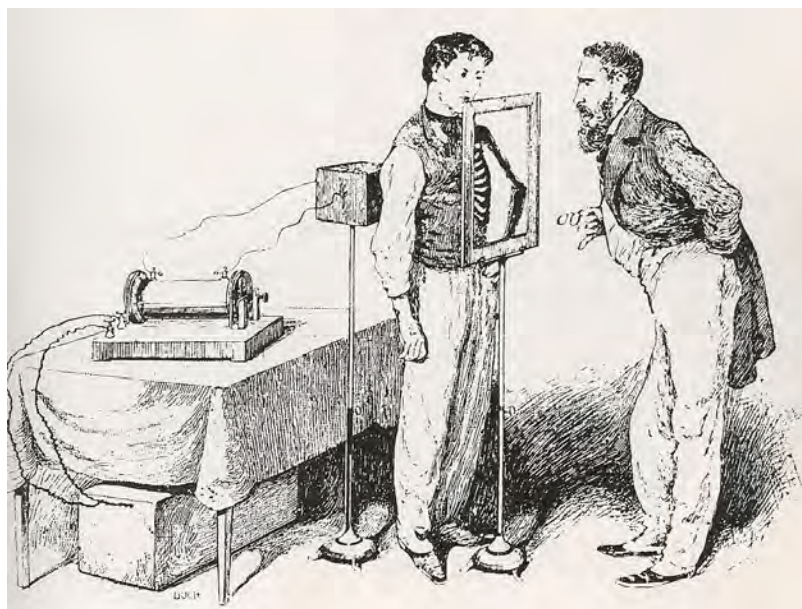
Cartel del espectáculo en el Théâtre Robert-Houdin. c.1897.



Examen radioscópico del estómago facilitado con un contraste de calcio, c.1920



Exploración radioscópica con un dispositivo de la *maison* Radiguet, 1897.



Caricatura de una exploración radiológica en la que se ha dado la cabeza de Röntgen al radiólogo.

Una rueda por una pierna

«Lo maravilloso nos envuelve y nos mantiene, como la atmósfera, pero no lo vemos»

Guillaume Apollinaire atesoraba toda suerte de fetiches y cachivaches en su biblioteca del 202 del Boulevard Saint-Germain. En la segunda sala de las tres que conformaban su particular *wunderkammern* conservaba el casco herido por la metralla que le había salpicado el 17 de marzo de 1916 y la cruz de guerra con la que había sido condecorado tres meses más tarde. No hay noticia de que entre la miríada de objetos maravillosos albergados allí se encontrase alguna de las plaquitas radiográficas que le tomaron aquella aciaga primavera y que, sin duda, habrían sido de sus más preciados bibelots. De haberlas conservado, sus *skiografías* habrían estado en esta sala recoleta donde el poeta guardaba el conjunto abigarrado y heterogéneo de estudios científicos y paracientíficos, textos de medicina, sociología, filosofía y adivinación de su biblioteca. Los volúmenes de artes plásticas, música y literatura estaban en la primera de las salas del gabinete y los de gastronomía y gramáticas, que no son sino otra suerte de recetarios, en la tercera, que era, además, donde tenía su mesa de trabajo. En la segunda sala, aquella que ahora más nos interesa, Apollinaire contaba con varias obras de Gérard Encausse, alias Papus, y de Charles Henry, ambos autores de sendos estudios sobre rayos-x;¹ además de textos de Camille Flammarion, Gustave Le Bon, Henri Bergson y Jules Romains, por citar sólo algunos de los que nos convienen y no detenernos demasiado en una enumeración inagotable.²

1 BOUDAR, Gilbert, DÉCAUDIN, Michel, *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2 vols., 1983 (vol.I), 1987 (vol.II). No consta que Apollinaire tuviese *Les Rayons Invisibles* (1896) de Papus, lo cual no implica que no lo conociese, pues sí tenía su *Essai de physiologie synthétique* (1891; tenía la 2ª ed. de la Librairie Hermétique, 1909). Tampoco aparece en el catálogo *Les Rayons X* (1897) de Charles Henry, aunque sí su célebre *Sensation et Énergie* (1911). Apollinaire era amigo de Victor Goloubeff, secretario del Laboratorio de Fisiología de las Sensaciones que Henry dirigía en la Sorbonne y nexo con Duchamp durante su estancia en la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Recordemos también que Eugène Figuière, futuro editor de sus *Méditations esthétiques* y habitual de los domingos en Puteaux, colaboraba con *La Vie Mystérieuse*, donde también escribía Papus y que era una importante fuente de imágenes e informaciones sobre rayos-x y cuarta dimensión, desde 1911.

2 *Ibid.* Apollinaire guardaba, entre otros, *L'Évolution de la matière* (1908) de Gustave Le Bon y *La Vie unanime* (París: Abbaye de Créteil, 1908; Apollinaire tenía la 2ª ed., de 1913) de Jules Romains, cuya influencia en los futuristas señalaría el poeta. Recordemos que Le Bon era editor de la «Bibliothèque de philosophie scientifique» de Ernest Flammarion, que publicaba a su amigo Poincaré.

espíritu nuevo y los poetas Apollinaire desgranaba por última vez lo esencial de las posiciones éticas y estéticas que venía barruntando desde su llegada a París en 1901 y que llevaba un lustro defendiendo denodadamente desde la tribuna de *Les Soirées de Paris*. El mínimo común múltiplo del pensamiento, vida y práctica artística de Apollinaire fue la necesidad de mantener vivas la curiosidad y la imaginación, sin menoscabo, o, aún mejor, como elemento regenerador de la capacidad crítica del individuo. Cuestión de actitud, cuestión de «espíritu» decía Apollinaire sin connotar de ningún modo oscuro o trascendente el término; cuestión de ese espíritu inquieto, algo ingenuo y fabulosamente intrépido que no pierde ocasión de salir a la aventura. Ese es el aire que aviva los ojos de quien, niño o adulto, conserva la certeza de la incertidumbre y mantiene abierta así esa maravillosa brecha de lo posible por la que se despliegan las estrecheces de lo considerado real por conocido y consensuado.

Uno de los más ilustres exploradores de lo ignoto en la órbita del siglo XX fue, sin duda, Camille Flammarion. Lectura habitual de muchos niños y de no pocos artistas de la época, Flammarion no contuvo su entusiasmo al tener noticia del descubrimiento de Wilhelm Conrad Röntgen en enero de 1896:

«El descubrimiento reciente de los rayos Röntgen, tan increíble y tan extraño en sí en su origen, debería convencernos de la exigua pequeñez del campo de nuestras observaciones habituales. ¡Ver a través de objetos opacos! ¡En el interior de un cofre cerrado! Distinguir el esqueleto de un brazo, de una pierna, de un cuerpo a través de la carne y de las ropas! Un descubrimiento así contradice todo aquello que considerábamos certezas. Este ejemplo es sin duda uno de los más elocuentes a favor de este axioma: es acientífico afirmar que las realidades se detienen en el límite de nuestros conocimientos y de nuestras observaciones.»⁵

síntesis y la búsqueda de elementos compartidos era menos reduccionista y, consecuentemente, más fructífero. Los artistas de las primeras vanguardias se contaron entre los primeros opositores a aquel sistema binario de académico/ no académico, ciencia/ arte, racional/ irracional. Todo artista ha de apropiarse de los conocimientos científicos, materiales y herramientas a su disposición en el entorno en que vive, siente, piensa y da imagen; pertrecharse con todos los recursos materiales e intelectuales a su alcance para salir a explorar las interconexiones entre los diversos ámbitos del conocimiento, impelido por las fuerzas que animan, indistintamente, las artes y las ciencias; esto es, curiosidad e imaginación.

5 FLAMMARION, Camille, *L'Inconnu*, París: Ernest Flammarion, 1900, p.19: «La découverte récente des rayons Röntgen, si incroyable et si étrange en elle même à son origine, devrait nous éclairer sur l'exiguë petitesse du champ de nos observations habituelles. Voir à travers des objets opaques! Dans l'intérieur d'un coffre fermé! Distinguer le squelette d'un bras, d'une jambe, d'un corps à travers la chair et les vêtements! Une telle découverte est, sans contredit, tout à fait contraire à nos certitudes accoutumées. Cet exemple est assurément l'un des plus éloquentes en faveur de cet

Llamar la atención sobre estos textos no es trivial, en tanto que, como iremos viendo, la ciencia, en especial la medicina y aún más concretamente la odontología y la psiquiatría, jugó un papel esencial en la vida y escritos de Apollinaire, quien no hacía distingos entre *ars pictura*, *ars poetica*, *ars medica*, *ars magica*, *ars mathematica* o el *ars* que fuera.

«Se puede ser poeta en todos los ámbitos: basta con ser aventurero y salir a descubrir», sostenía Apollinaire en *El espíritu nuevo y los poetas*.³ No es de extrañar que el modelo de conocimiento imperante en cada cultura tienda a ser normativo y a estar compartimentado en disciplinas bien definidas y aisladas, dado que tales modelos monistas facilitan la continuidad del orden vigente, tanto globalmente como dentro de cada una de dichas disciplinas. Sin embargo, siempre hay quienes, como Guillaume Apollinaire, se aventuran a introducir un poco de desconcierto en tanto orden, interrelacionando los diversos ámbitos de un conocimiento que entienden como un compuesto complejo y no como un sistema de celdillas contiguas, considerando que todos sus dominios tienen raíces comunes y que, por tanto, conjugar artes plásticas, filosofía, ciencia y tecnología no podría sino enriquecer el resultado de las exploraciones.⁴ En *El*

3 A POLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes» (1917; publicado por primera vez en el *Mercure de France*, vol.CXXX, nº491, 1 de diciembre 1918, pp.385-396), en *Oeuvres en prose complètes, vol.II*, edición, prefacio y notas de Pierre Caizergues y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1991, pp.943-954, cita p.950: «On peut être poète dans tous les domaines: il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte». Lo mismo que repitió Giorgio de Chirico en múltiples ocasiones, en las que nos detendremos en otra ocasión, entre ellas en su artículo «Zeusi l'esploratore», *Valori Plastici*, año I, nº1, 15 de noviembre 1918, p.10: «Siamo esploratori pronti per nuove partenze. E' l'ora... Signori, in ventura!» Todos podemos ser poetas aventureros, decían; todos podemos ser videntes. RIMBAUD, Arthur, *Lettres du voyant* (13 de mayo de 1871, carta dirigida a Georges Izambard), en *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente*, edición bilingüe con traducción y notas de Juan Abeleira, Madrid: Hiperión, 1995, pp.99-131, cita p.112: «Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens». BRETON, André, «Lettre aux voyantes» (*La Révolution surréaliste*, nº5, 15 de octubre 1925, pp.20-22), en *Œuvres complètes, vol.I*, edición al cuidado de Marguerite Bonnet, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1988, pp.906-911: subrayaba el «immense pouvoir» de cualquiera; inmenso poder e inmensamente desaprovechado. «Nous avons vu les poètes aussi se dérober par dédain à la lutte et voici pourtant qu'ils se ressaisissent, au nom même de cette parcelle de voyance, à peine différente de la vôtre, qu'ils ont» (p.911).

4 Es evidente que los elementos que conforman la cultura de un determinado periodo –ciencia, tecnología, arte y filosofía– se condicionan mutuamente y definen el modo en que vemos, imaginamos y pensamos el mundo. De aquí que cualquier aproximación al estudio de este entramado cultural exija ser planteado de manera interdisciplinar. Este hecho que hoy huelga recordar se asienta sin embargo sobre seis siglos de historia: desde que los humanistas del Quattrocento distinguieron los dominios de las artes y de las ciencias y definieron el «método científico». A comienzos del XX éste y otros sistemas de opuestos wölflinianos comenzaron a rechazarse, entendiendo que la

Jugosas palabras las del celebrado astrónomo, que consideraba acientífico afirmar que las realidades –y empleo su pertinente uso del plural– se detienen allí donde alcanzan nuestras percepciones y conocimientos. A partir de la crisis de la realidad aparente precipitada en el último tercio del siglo XIX por las investigaciones en física, matemáticas, filosofía, estética o antropología el conocimiento de la realidad se reveló manifiestamente incierto y contingente, tan movedizo como la belleza y como la historia, que también dejaron de tenerse por únicas y unívocas. En aquel contexto, los rayos-x y su huella radiográfica aparecieron como recurso analógico con que mostrar la densidad de la realidad, con que evidenciar la complejidad y el dinamismo de toda realidad, tanto individual como colectiva, contribuyendo de manera decisiva a desmontar el caduco paradigma de realismo mimético. El «superrealismo» que demandaba aquel modo extraordinario de visión y presentación de la realidad no pretendía otra cosa que serle fiel allí donde el ojo dejaba de serlo, abrirla, desentrañarla, trascender las apariencias, superar el horizonte de eventos de lo cognoscible y, en última instancia, observar qué y cómo conocemos.⁶

axiome: il est ascientifique d'affirmer que les réalités s'arrêtent à la limite de nos connaissances et de nos observations». El libro es una argumentación de la legitimidad de las investigaciones científicas a cerca de lo desconocido. En este primer capítulo, «Les incredulés», se detiene en el espectro cromático de radiación visible y en las geometrías de *n*-dimensiones, e incluye la tabla de vibraciones electromagnéticas de William Crookes (p.21). Sobre la clarividencia anticipadora sostiene que: «La vue intérieure de l'âme peut voir non seulement *ce qui se passe au loin*, à des distances considérables, mais elle peut encore connaître d'avance *ce qui arrivera dans l'avenir*. L'avenir existe potentiellement, déterminé par les causes qui amèneront les effets successifs» (p.570). Esto es: si el porvenir existe en potencia en el presente, podría preverse aquel considerando los síntomas manifiestos en el presente, así como observarse el presente, retrospectivamente, a partir de los síntomas del presente en el pasado. Una apreciación característicamente benjaminiana. Sobre la transmisión de pensamientos: «Une pensée peut se transmettre d'un esprit à un autre. Il y a des *transmissions mentales*, des *communications de pensées*, des *courants psychiques* entre les âmes humaines. L'espace ne semble pas un obstacle, et le *temps* paraît parfois comme annihilé» (p.579).

6 Röntgen apuntaba esta idea de que la placa fotográfica no engaña, mientras sí lo hace el ojo, en una conferencia ofrecida ante el Kaiser en la *Sternensaal* del palacio real de Berlín el 13 de enero de 1896. Según un periodista del *Kölnische Zeitung*, uno de los pocos admitidos en la presentación, Röntgen señaló que «se había vuelto desconfiado de su propia facultad perceptiva, de sus propios sentidos, y que, como finalmente se dijo: el ojo humano puede ser engañado, pero la placa fotográfica no». Palabras recogidas por KASSUN, Christian, MACHO, Thomas, «Imaging processes in nineteenth century medicine and science», en LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter (eds.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* [cat.], Karlsruhe: ZKM – Cambridge (Mass.): MIT Press, 2002, pp.336-347, cita p.336. GEIMER, Peter, «Noise or Nature? Photography of the Invisible around 1900», en NOWOTNY, Helga y WEISS, Martina (eds.), *Shifting Boundaries of the Real. Making the Invisible Visible*, Zürich: Hochschulverlag, 2000, pp.119-135, ver pp.130-131: sobre «the first x-ray photograph ever made» que Arthur Goodspeed, «a discoverer without discovery» según él mismo, no pudo identificar hasta 1896, cuando vio publicadas las de Röntgen; entonces,

Se puede ser poeta en todos los ámbitos, decía Apollinaire, sólo hace falta saber desdecir lo dicho y aventurarse a dar nombres de nuevo a las cosas. ¿Y qué es lo que hacen los poetas, sino ver de nuevo de nuevas y refundar la realidad reconsiderándola, renombrándola, repintándola? Hölderling cantaba algo así como que lo que queda lo instauran los poetas; esto es, que son los poetas quienes hacen bascular el mito en historia. De aquí que el origen de sus desvelos fuese la recuperación de aquella facilidad griega para la experiencia mítica, el abandono de la «noche de los dioses» y la recuperación de aquella soltura para dar nombre de nuevo a las cosas. Lo que en un momento dado se tiene por realidad *de iure* comenzó siendo realidad en potencia, posibilidad, hipótesis insólita, mito originario que fue ganando peso, consensuándose y afianzándose a base de tragicómica repetición. En su *Poética*, Aristóteles aclaraba la cuestión señalando que la historia narra las cosas tal como fueron mientras la poesía cuenta cómo pudieron haber sido o cómo debieron ser.⁷ Guillaume Apollinaire tomó clara posición en defensa de este arte de crear o al menos dar cabida a lo posible. También entre física y *'patafísica* la diferencia era cuestión de repetición, dado que, si la una era la ciencia de la norma y la otra la de las excepciones, es evidente que la norma no es sino una excepción más repetida.

En lo que Apollinaire, Alfred Jarry *'pataphysicen* y otros instigadores de lo posible insistían era en la necesidad de dar cabida a lo extraordinario, a lo inédito maravilloso imposible de ignorar a la luz de los descubrimientos tecnocientíficos que venían desarrollándose a velocidad exponencial desde el último tercio del siglo XIX; sabiendo que, como apuntaba André Breton en el primer manifiesto de su surrealismo, «lo maravilloso no es lo mismo en todas las épocas» sino que cada época disfruta o teme su propio inédito maravilloso.⁸

«Goodspeed's artifact became Röntgen's fact», pasó de «noise» a «nature». DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, «The Image of Objectivity», *Representations*, nº40 (número especial *Seeing Science*), otoño 1992, pp.81-128. Agradezco estas referencias a Georges Didi-Huberman.

7 ARISTÓTELES, *Poética*, edición al cuidado de Antonio López Eire, Madrid: Istmo, 2002, p.53: Aristóteles sostenía que la diferencia entre historiador y poeta estriba en que «uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y sería que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular». Es decir que la poesía, y el arte en general, es la ciencia de la posibilidad, mientras que la historia es la ciencia de lo particular realizado. Esta luminosa apreciación nos permite enfatizar el punto en el cual Guillaume Apollinaire coincidía con Carl Einstein, entre otros; esto es, que toda realidad es antes posibilidad y el arte, creador de posibilidades, fabrica realidad. EINSTEIN, Carl, *Georges Braque* (1931-1932), traducción de M. E. Zipruth, París: Éditions des Chroniques du Jour, 1934, p.64: «L'art ne représente quelque chose de positif que dans la mesure où il détermine et crée une conception du monde, un mythe».

8 BRETON, André, *Manifiesto del surrealismo* (1924), en *Los Manifiestos del surrealismo* (París: Le

Uno y otros abogaban por una búsqueda de lo extraordinario en lo cotidiano, por incluir lo maravilloso en la realidad dada para enriquecerla, mantenerla viva e inquieta, conscientes de que entre ficción y realidad, como entre razón e imaginación, vigilia y sueño, física y 'patafísica sólo hay una insustancial diferencia de grado, o de intensidad, si se quiere. La tarea del artista, sea poeta, científico o lo que se quiera, es desprenderse de toda la carga y sentido de la realidad convencional para descubrir o configurar otras soluciones imaginarias tan posibles y paradójicas como la aceptada; olvidarse de sí, lograr cierta ascesis del orden social y particular en que uno está inscrito, o, al menos, no tomarse demasiado en serio para poder hacer hueco a lo extraordinario en tanto que ajeno al orden conocido, a toda irreal solución imaginaria que, podríamos decir, no lo es más que por falta de tiempo. Las cosas son con el tiempo. El arte de ver es, también, cuestión de tiempo; cuestión de tomarse el tiempo de ver que lo que hay que ver es nuestra mirada viendo, y de ver el tiempo que toma mirar y ver. El arte, apuntaba Apollinaire, es «creación de nuevas ilusiones», de nuevas mitologías, realidades hipotéticas a partir de las que acaba reformulándose la realidad convenida, que obligan al sujeto a desdecirse y reposicionarse en ella; realidades inconvenientes que descolocan, dislocan, descouyuntan, descargan de sentido, trastocan nuestro orden, nos ponen en suspenso, tangentes a nosotros mismos, desnuditos, sin atributos, pura posibilidad.⁹

Sagittaire, 1924), en *Œuvres complètes, vol.I, op.cit.*, pp.311-346, cita p.319: «Mon intention était de faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau».

9 APOLLINAIRE, Guillaume, «La Peinture nouvelle», *Les Soirées de Paris*, nº3, 1912, pp.89-92: «On pourrait donner de l'art la définition suivante: création de nouvelles illusions. En effet, tout ce que nous ressentons n'est qu'illusion et le propre des artistes est de modifier les illusions du public dans les sens de leur création. [...] C'est le propre de l'Art, son rôle social, de créer cette illusion: le type. Dieu sait si l'on s'est moqué des tableaux de Manet, de Renoir! Eh bien! il suffit de jeter les yeux sur des photographies de l'époque pour s'apercevoir de la conformité des gens et des choses aux tableaux qu'ils en ont peints» (pp.91-92). La pintura de Renoir, dice Apollinaire, era «assez énergique, assez vivant pour s'imposer à nos sens tandis qu'au grand public de l'époque où il débutait ses conceptions apparaissaient comme autant d'absurdités et de folies» (p.92). FAURE, Élie, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, París: Plon, 1949, p.161: «Aux divers points où la science, parvenue à la limite de ses constatations, se retrouve au bord de l'inconnu qui recule devant elle, c'est l'art qui s'offre à elle pour saisir des intuitions nouvelles où d'autres constatations prennent leur ligne de départ». Las grandes hipótesis científicas no son más comprobables experimentalmente que el arte. La ciencia y la poesía son «l'intuition du possible» (p.161). Faure señala que «Il y a chez le poète autant de connaissances rigoureuses qu'il y en a chez le savant même [...]: il se sert de l'objet pour se prouver son hypothèse», así como «Il y a, chez le savant, autant d'intuition synthétique qu'il en a chez le poète: il part de l'hypothèse pour se définir l'objet» (p.161). Miguel Ángel fue tan sabio como Laplace poeta. Como bien dice Faure (¿citando a algún místico?): «L'intuition a ses certitudes que la preuve ne connaît pas» (p.162).

Pero estábamos con el misterio de la ausencia de las plaquitas de vidrio en la biblioteca de Apollinaire. Las dos causas que se nos antojan más probables para justificarla son 1) que no le diera tiempo a solicitarlas antes de que el médico de campaña las reciclara como era habitual, ya que el coste del baño de gelatina de plata no era desdeñable, o 2) que, dada la fragilidad del soporte, se rompieran quién sabe cuánto tiempo antes de que se catalogaran sus enseres. En una de las cartas de la abultada correspondencia que el teniente Guillaume de Kostrowitzky mantuvo mientras estuvo en el frente, comentaba lo extraño de aquella guerra mecanizada donde el artillero dispara sobre un enemigo invisible; unos meses más tarde, sería él mismo ese enemigo invisible al que la guerra mecanizada y aérea alcanza.¹⁰

10 La carta, fechada el 15 de mayo de 1915, iba dirigida a su amigo y dentista, además de vecino del Boulevard Saint-Germain desde enero de 1913, el Dr. Daniel Tzanck. BOUDAR, Gilbert, READ, Peter, «Une correspondance inédite entre Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin et Daniel Tzanck», *Que vlo-ve?*, nº20, octubre – diciembre 1986, pp.23-25, cita p.25: «J'ai déjà vu de grandes et étranges choses. Vu les tranchées Boches à 50 m, mais pas vu de boches, mais entendu siffler leurs balles au dessus de ma tête. Je ne parle pas des obus, car le bombardement ici ne cesse point. Mais j'ai un bon cheval et je ne m'ennuie pas jusqu'à maintenant». En aquella relación simbiótica, uno aconsejaba en materia de arte y otro en materia estomatológica; o mejor, uno en artes plásticas y en otro en «l'art dentaire, le plus récent et peut être le plus utile de tous les arts». APOLLINAIRE, Guillaume, «Le gant rose» (*Paris-Journal*, 4 de julio 1914), en *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, pp.806-807, cita p.807. La cuestión odontológica ocupa buena parte de la correspondencia que Apollinaire mantuvo con Lou durante la guerra, aunque ya en 1910 escribía a Picasso comentándole que iba al dentista todos los días. CAIZERGUES, Pierre, SECKEL, Hélène, *Picasso/ Apollinaire: Correspondance*, París: Gallimard, 1992, carta del 7 de agosto 1910, nº46, pp.78-79: «La Seine monte encore. Je surveille le collage des papiers dans mon nouvel appartement [asustado por la inundación del enero anterior, que le había obligado a mudarse del 15 al 37 rue Gros, en Auteuil] et je vais chez un dentiste tous les jours». Es probable que fuese él quien recomendase a Duchamp acudir al «checo Tzanck», cuyos servicios pagaría con el célebre *Chèque Tzanck*, 115 dólares de *monnai d'artiste* avalados por «The Teeth's Loan and Trust Company». Con estos intercambios de obras de artistas paupérrimos por empastes, Tzanck engrosó la que sería una de las mayores colecciones de arte «vivo» de la época, con permiso de las de los Stein, Léonce Rosenberg o Berthe Weill. Sobre la guerra invisible y el arte como vector de muerte, ver GONZÁLEZ, Ángel, *Arte y Terror*, Barcelona: Mudito & Co., 2008, pp.85-120. Agradezco a Ángel González sus referencias a los textos de Dagen y De la Sizeranne. DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, París: Fayard, 1996, p.106: «L'invisibilité étant la caractéristique première du combat moderne, l'artiste, n'ayant plus rien à voir, n'a plus à peindre. Il ne lui reste qu'à se retirer et à laisser la place au photographe ou, peut-être, à l'opérateur de cinéma, dont les instruments s'accordent bien mieux que les siens à la lutte mécanique. La conclusion semble définitive: la peinture est devenue, pour un temps, sans objet». De LA SIZERANNE, Robert, «La nouvelle esthétique des batailles» (*La Revue des Deux Mondes*, junio 1918), en *L'Art pendant la guerre*, París: Hachette, 1919: Concluía que la cuestión de la invisibilidad era decisiva, porque «ceux qui tirent sont invisibles –cachés dans des trous, dans des «nids de mitrailleuses» ou à plusieurs lieues de là, les canons. Toute l'action est dans les rafales d'artillerie qu'on ne voit pas, don ton ne voit que les effets: ça et là, un homme s'affaisse comme pris d'un malaise subit» (p.242).

El 17 de marzo de 1916, una semana después de haber recibido la anhelada nacionalidad francesa, el invisible Apollinaire era herido por la explosión de un obús mientras leía su *Mercure de France* en una trinchera de los bosques de Buttes, en Berry-au-Bac. Es posible que fuese allí mismo donde le tomaran la primera radiografía, dado que, gracias a la iniciativa y el empeño de Marie Curie, desde el otoño de 1914 una veintena de vehículos habían sido equipados con dispositivos de rayos-x y enviados al frente. La pequeña flota de ambulancias radiológicas, conocidas como *Petites Curies*, localizarían los cuerpos extraños a extraer de los maltrechos cuerpos de cientos de soldados. Esta fue una de las principales aplicaciones que ya desde 1896 se dieron a los rayos-x, junto a otras más o menos peregrinas como las de detectar todo tipo de falsificaciones, desde diamantes y azafrán, a reliquias de santos o momias, evitar el contrabando o sexar pollos y gusanos de seda.¹¹ Insólita perspicacia la de estos rayos capaces de descubrir lo invisible y hacer decir a las apariencias la verdad de las cosas que, evidentemente, maravilló a Apollinaire. «J'émervaille», apostillaba a menudo: maravillo y, también, me maravillo –cuestión esencial ésta de aprender, o volver a aprender, a maravillarse. A aquella radiografía hubo de seguirle al menos otra, previa a la segunda trepanación que sufriría el 9 de mayo a manos del Dr. Baudet en el hospital de Auteuil.¹²

Tal guerra ya no era librada por soldados embutidos en brillantes y coloridos uniformes, sino por «fantomes monochromes» (p.243); una guerra cuya característica, además de las trincheras y las ametralladoras, «c'est l'action du canon et des autres machines: avions, tanks, sous-marins, torpilles. Or, les uns de ces machines sont tout à fait invisibles et exercent leur action sans qu'in les ait aperçues: c'est même leur raison d'être [...]: les formidables tueuses sont déguisées en choses inoffensives, «camouflées» comme on dit» (p.248). MAUCLAIR, Camille, «L'Oeuvre de guerre de Steinlen», *L'Art et les Artistes*, n° especial fuera de serie, 1918, pp.7-8: «Cette guerre est la guerre de l'invisibilité. [...] Plus de soldats discernables: tous sont enterrés dans la tranchée et durant des dizaines de kilomètres un million d'hommes s'entre-tuent sans qu'on aperçoive rien. [...] Il faudrait peindre les balles, les marmites, les avions à trois mille mètres et les gaz asphyxiants! Faute de quoi le malheureux peintre ne trouve au bout de son pinceau que les tons les plus sales, et, possesseur d'un art qui exprime le visible, doit capituler devant un spectacle où la première condition est de tout cacher à u regard. L'écrivain, le musicien peuvent sentir et exprimer l'âme de cette guerre: les peintres n'ont rien à y voir».

11 Ver los múltiples artículos al respecto en la bibliografía anotada de publicaciones periódicas contemporáneas del descubrimiento de Röntgen.

12 Las fechas bailan y según Pierre Caizergues la primera operación tuvo lugar el 9 de abril. CAIZERGUES, Pierre, «Éléments de chronologie», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°6 (especial Apollinaire), 1980, pp.8-9: Después de ser trasladado a l'Hôtel-Dieu de Chateau-Thierry, el 29 le llevaban al hospital Val-de-Grace y el 6 de abril al hospital italiano de Quay d'Orsay, donde era trepanado tres días más tarde. CAIZERGUES, Pierre, SECKEL, Hélène, *Picasso/Apollinaire: Correspondance, op.cit.*, pp.136-139: El 21 de marzo escribía a Max Jacob contándosele y éste se lo contaba a Picasso quien, el 23, escribía a Apollinaire, aunque no acudiría a visitarle a la habitación n°13 del hospital de Val-de-Grâce, como el herido le pedía. De hecho Picasso no debió interesarse

Huelga decir que las varias radiografías y dos trepanaciones que hubo de sufrir constituyeron acontecimientos radicalmente extraordinarios en la vida del subteniente De Kostrowitzky vinculados, a la sazón, con esa capacidad de visión sobresaliente tan cara para él; una visión desentendida, previsor y creativa. Por un lado, la radiografía era «una mirada abierta a lo invisible»,¹³ por otro, la trepanación, practicada desde el mesolítico, suponía, además de una forma de liberar presión craneal y extirpar cuerpos extraños, una forma de *communicatio*; esto es, de «acción a distancia» y, evidentemente, una forma de clarividente y originaria visión a distancia como la que ciertas de las llamadas culturas primitivas consideraban que aquellos desvelos de masa encefálica restituían al ser humano. Precisamente, observando esa fotografía de Apollinaire recién intervenido a uno se le vienen a la cabeza las plaquitas de oro con que los paracas aseguraban las aberturas de los cráneos de sus trepanados, algunos de los cuales sobrevivían lo suficiente a aquella intervención con puntas de obsidiana como para regenerar tejido craneal, y los hipocéfalos con que los egipcios cubrían las cabezas de sus muertos. Apollinaire mantenía sujeta en su sitio su mucho más humilde cobertura con lo que parece una simple banda de cuero aunque, forzando la foto, podemos ver como arandela de metal y así convertir al poeta en una suerte de pararrayos, antena de radio o de alta tensión y unir a aquella visión ultraterrena primitiva esta otra forma de acción a distancia tan de la época. De pronto, Apollinaire aparece como la cartomántica de cabeza electrificada de su drama surrealista.¹⁴ La tensión de los puños apretados se le llega a los ojos, intensificando una mirada ya de inicio cavernosa y que parece estar a punto de la combustión ocular. Es, sin duda, una mirada inquietante la de Apollinaire. Una mirada conmocionada y perturbadora, fija y descentrada, o centrada en los márgenes de la consciencia, o, mejor, concentrada y distraída porque llevada

demasiado por su estado, dado que el 15 de diciembre Apollinaire le interpelaba a cerca de su amistad. Quien sí le visitó a menudo fue Breton, en prácticas en Val-de-Grâce, y con quien hubo de comentar tanto su idea del «espíritu nuevo» como su interés por los lunáticos.

13 DENIS, Léon, *Dans l'invisible: Spiritisme et médiumnité (Traité de spiritualisme expérimental)*, París: Librairie des Sciences Psychiques, 1904: comparaba las fotografías de espíritus con las imágenes de rayos-x señalando que ambas ofrecían «ce regard ouvert sur l'invisible» (p.195) y subrayaba la idea de la placa fotográfica como superficie hipersensibilizada, capaz de percibir y registrar lo invisible, desconocido e incomprensible al ojo normal.

14 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue* (1903 y 1916), París: Éditions SIC, 1918, con música de Germain Albert-Birot e ilustraciones de Serge Férat. Tirésias pedía consejo a la Cartomancienne, cuyo «crâne est éclairé électriquement» (p.99), sobre su situación y sobre su esposa y entonces marido Thérèse. Después de advertirle de los peligros de la procreación monogenética y urgir a los ciudadanos de Zanzibar a recuperar la reproducción bisexual tradicional, la Cartomántica se quitaba su disfraz y resultaba ser Teresa.

a otra parte, esto es, conducida a los arrabales de la consciencia; una mirada que parece estar viéndolo todo salvo a nosotros, desbordando el horizonte de acontecimientos del agujero negro de lo invisible y echando un vistazo a la otra parte. La mirada del poeta, extrañamente tan llena como vacía, como dejada en suspenso por un hilo de conciencia que no hay ruela que deslíe, se nos antoja una elocuente encarnación de la benjaminiana proximidad de una tremenda lejanía, de la aurática presencia de una ausencia.

Apollinaire, ingenuo y audaz aventurero, como ha de ser, no siempre tan reconocido como debiera, observó que no era la apariencia de las cosas lo que el arte debía presentar, sino aquello que la apariencia nos roba. De ahí que considerase indistinto que lo representado fuese paisaje urbano o silo campestre, automóvil, aeroplano o desnudo femenino. Se trataba de atender a lo que hay al otro lado de lo visible, de tratar de ver esa otra parte de la realidad escamoteada a la vista, ocultada por inapropiada, prohibida por irracional, inconveniente o dramática. En aquella mirada enajenada, el poeta desvelaba el enigma: para ver con claridad hay que cegarse. He aquí otro *topos* bien conocido por los griegos. Sólo haciendo visible la ceguera, la del resto y la propia, se despierta de la ilusión embriagadora de la fantasmagoría moderna. Entonces la brumosa ofuscación de la conciencia se despeja y se ve con claridad, con lucidez a menudo dolorosa; con mortal lucidez, incluso, como la del Dr. Xavier, el científico protagonista de *X* (1965), «el hombre con rayos-x en los ojos» con quien Roger Corman actualizaba la mítica tragedia del exceso de visión. Apollinaire trató de hacer visible la ceguera presente y la ceguera necesaria, trató de hacer evidente la necesidad de poner en suspenso lo visto, conocido y reconocido, y de pensarlo de nuevo.

El poeta (in)vidente moderno observa como con rayos-x en los ojos.¹⁵ Podríamos decir que esta es la maravillosa facultad del «ojo surrealista».

15 La vinculación de la clarividencia y los rayos-x se establece inmediatamente tras el descubrimiento. El descubrimiento de Roentgen fue empleado para dar explicación racional a casi cualquier fenómeno extraordinario; en este caso se argumentaba que el don de la clarividencia no era otra cosa que una retina hipersensible capaz de registrar de manera natural las radiaciones o energías vitales del universo. Ver divertido artículo que se hace eco de la sugerencia planteada por «les chefs spiritualistes des Etats Unis» acerca de que los «clairvoyants» tienen una suerte de tubo de Crookes como ojos. BLOCHE, P., «Les rayons cathodiques et la lumière astrale», *La Revue Spirite*, nº40, 1897, pp.669-670, cita p.669: «On avance sérieusement cette possibilité que les voyants possèdent une espèce de tube de Crookes, très développé, en connexion avec leur sens visuel, de telle sorte que les objets cachés à des yeux ordinaires sont exposés par la lumière astrale aux rayons cathodiques générés par ces médiums; les images se photographient sur leur cerveau». Artículo citado en su estupenda aproximación a la llamada fotografía de espíritus por CHÉROUX, Clément (ed.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, París: Gallimard, 2004, p.116.

Si, como señalaba Jules Laforgue, el «ojo impresionista» capta la realidad tal cual es, como etérea y heterogénea amalgama de vibraciones lumínicas; el «ojo superrealista» captaría, además, la densidad y la estructura del espacio y de los cuerpos. Este ojo de perspicacia insólita sería capaz de desentrañar el entramado de relaciones de fuerzas que conforma la realidad más allá de lo que se convenga que ella sea.¹⁶ Uno de los puntos que cabe destacar de la sistematización del cubismo elaborada por Gleizes y Metzinger en 1912 apuntaba en este sentido.¹⁷ Según Gleizes y Metzinger, el cubismo no se diferenciaba de los estilos anteriores más que en intensidad. Así, mientras Courbet se habría quedado en la superficie de la realidad, Cézanne habría profundizado algo más y Picasso y su *banda* habrían penetrado hasta sus entrañas, y más allá. Siguiendo la maldita analogía, podríamos decir que Courbet era a la fotografía en gelatina de plata lo que Cézanne al colodión húmedo y lo que Picasso a la radiografía.

«Surrealismo significa más que realidad, la realidad a ultranza, la vida radiografiada, desnuda hasta los huesos, y toda la carne incendiada: la vida vista con lupa».¹⁸ Yvan Goll no pudo ser más claro y preciso: ser «superrealista», y

16 LAFORGUE, Jules, «L'œil académique et l'œil impressionniste. Polyphonie des couleurs», en *Œuvres complètes. Mélanges posthumes*, París: Société du Mercure de France, 1903, p.137: «L'œil impressionniste est dans l'évolution humaine l'œil le plus avancé, celui que jusqu'ici a saisi et a rendu les combinaisons de nuances les plus compliquées connues» y seguía: «L'impressionniste voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines: tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées». Laforgue haría referencia en reiteradas ocasiones a la «estética psicofísica» de Charles Henry, admirado amigo gracias a quien publicaría *Les Complaintes*, y apuntaría que nuestra caleidoscópica imagen del mundo cambia de súbito con cada giro de muñeca de la técnica.

17 GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du cubisme*, París: Eugène Figuière, 1912, reed. París: Présences, 1946, pp.41-42: «Dès maintenant nous sommes fondés à dire qu'il n'est entre cette école et les manifestations précédentes qu'une différence d'intensité»; y continuaban, «pour s'en assurer, il suffit d'envisager attentivement le processus de ce réalisme qui, parti de la réalité superficielle de Courbet, s'enfonce avec Cézanne dans la réalité profonde et s'illumine en obligeant l'inconnaissable à reculer». Sobre diferencias de intensidad o grados de sensación, ver HENRY, Charles, *Sensation et énergie*, París: A. Hermann et fils, 1911. Henry sostenía que el arte tiene una función dinamógena, es decir activadora de la conciencia y, en general, de la energía «biopsíquica» del ser humano, que sigue las mismas leyes que rigen el cosmos. Henry entendía la conciencia como un fenómeno evolutivo en desarrollo, dirigido hacia la intensificación y mejora de la vida. La «esthétique scientifique» que planteaba pretendía ser un método de búsqueda e implementación de esos ritmos que animan la vida, desarrollan el organismo y despliegan la conciencia. A ojos de Henry, la única realidad es la sensación, no la materia, y entendía todo fenómeno de la vida como un «irritante», un «excitante» de la sensibilidad. A diferencia de Henry, Henri Bergson aceptaba la realidad de la materia, si bien como compuesto de una única unidad junto a la energía.

18 BRASSEUR, Paul, «Chez Ivan Goll», *Ceux qui viennent*, n° julio-agosto 1925, recogido por

vamos a empezar a distinguir desde ahora entre el «superrealismo» concebido por Apollinaire y ese derivado «surrealista» o «suprarrealista» inconsciente enarbolado por André Breton y su banda que comentaremos más adelante. Quererse superrealista, decimos, es observar la vida como con rayos-x en los ojos, descarnada y completamente expuesta y dispuesta a ser escrutada al detalle. La realidad a ultranza, traída y llevada hasta sus últimas consecuencias, más allá de los límites de lo visible a simple vista. En este sentido, la radiografía constituiría un paradigmático espacio de tránsito, abierto hacia dentro y hacia fuera; un espacio incierto, cristal y espejo o espejo y pozo en el que nos vemos viéndonos de la más imposible de las maneras que es la de vernos vivo muerto; una inédita y enigmática cartografía de simas hasta entonces insondables; un espacio rizomático, en suma, que permitiría, y aún mejor, suscitaría ese estar a la vez en la profundidad y en la superficie de lo visto y de la vista.¹⁹

«Un Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver», decía Apollinaire en 1912;²⁰ es más, lo hace sin siquiera mancharse las manos, pues disecciona el objeto con la mirada, abre la realidad y la expone en la mesa de operaciones que es su lienzo. Uno de los avatares cuya forma había adquirido el aparato de rayos-x una década antes en la prensa era precisamente el de escalpelo moderno, bisturí incruento de precisión e higiene inéditas. Y a propósito de higiene, otro de estos avatares fue el de limpiador universal capaz incluso, señores, de volver a un negro blanco o de eliminar definitivamente el vello, homogeneizando pelajes y pellejos, con lo que esto tiene de siniestro, como decía bien Ángel González.²¹

BERTHO, Jean, «Autour de la revue Surréalisme», *Surréalisme*, nº1, octubre 1924 [edición facsimil: *Surréalisme*, París: Jean-Michel Place, 2004], pp.23-51, cita p.44: «surréalisme signifie plus que la réalité, la réalité à outrance, la vie radiographiée, nue jusqu'aux os, et toute chair incendiée; la vie vue à la loupe».

19 La radiografía resulta un rizoma ejemplar, compresión espacial que es tridimensional y bidimensional a la vez, una de las virtudes que la hacían atractiva a ojos, entre otros, de Picasso. Superficie y profundidad se balanceaban y deslizaban una en otra. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, «Introduction: Rhizome», en *Mille Plateaux, vol.II: Capitalisme et schizophrénie*, París: Les Éditions de Minuit, col. «Critique», 1980 (*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Valencia: Pre-Textos, 1988), p.13: «Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer; écrire à n-1. Un tel système pourrait être nommé rhizome».

20 APOLLINAIRE, Guillaume, «Du sujet dans la peinture moderne», *Les Soirées de Paris*, nº1, 1912, p.3: «Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre».

21 GÓNZALEZ, Ángel, «Montones» (2004), en *Arte y Terror, op.cit.*, pp.155-187.

Los rayos-x y su huella radiográfica aparecieron como el perfecto correlato de esa irrenunciable actitud crítica, irreverente y nunca satisfecha, de que hablaba Apollinaire, pues, como apuntaba en sus *Méditations esthétiques*, «no se descubrirá jamás la realidad de una vez por todas. La verdad será siempre nueva».²² Esta conciencia de que la realidad es siempre otra constituiría el núcleo genético del surrealismo. La realidad es siempre nueva no porque su naturaleza sea esencialmente distinta, sino porque es un insustancial entramado de relaciones de fuerzas en reconfiguración constante; diferente en su repetición. De aquí la necesidad de agudizar la vista y mirar con más intensidad, lo cual no implica necesariamente ver más claro, sino tal vez al contrario. Tal actitud crítica conlleva suspender la lógica perceptiva ordinaria, desembarazarse de toda convención epistemológica y estética, «romper el cliché de lo real, romperse a sí mismo, así como a la historia convencional», decía Carl Einstein, no estar ni para uno mismo, podríamos decir también.²³ Ahora bien, dicha actitud se desentiende de sí sólo como paso previo a la reflexión, a diferencia de la doctrina surrealista dictada por Breton que, por otro lado, no era más que otro tipo de realismo mimético, aunque la realidad que pretendía imitar no era la exterior experimentada en estado de vigilia, sino la realidad psíquica inconsciente. La creación artística «es el olvido tras el estudio».²⁴ He aquí la radical diferencia entre el surrealismo y el realismo. Por no mencionar que las posturas contrapuestas de Guillaume Apollinaire y de André Breton y su panda con respecto a ese modo intenso de ver estarían encarnadas, para el uno, en el haz telegráfico de un faro desentrañando lo ignoto y, para los otros, en un rayo invisible de destrucción masiva con que liquidar a todos los enemigos de su fe: *rien à voir*.²⁵

22 APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques* (Paris: Figuière, 1913), en *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, pp.5-52, cita p.8: «on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle».

23 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.57: «Si l'on voulait arriver à une nouvelle conception et à une nouvelle forme de l'homme et de l'univers, il importait avant tout de briser le cliché du réel, de se briser soi-même ainsi que l'histoire conventionnelle».

24 APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques, op.cit.*, p.6: subrayaba que todos los artistas virtuosos coincidían en que la creación artística «elle est l'oubli après l'étude»; añadiendo que «on ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père», aunque «nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts» (*ibid.*).

25 BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Les Manifestes du surréalisme, en Œuvres complètes, vol.I, op.cit.*, pp.311-346: al final del manifiesto, Breton definía el surrealismo como una suerte de rayo de la muerte: «Le surréalisme est le «rayon invisible» qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. [...] C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs» (p.236). Evidentemente parafraseaba a Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, Bruselas: Alliance Typographique, 1873, «Délires I», pp.21-26, cita p.22: «La

Daniel-Henry Kahnweiler consideraba que una de las máximas de Apollinaire era que la realidad nunca sería tan interesante como la ficción. Lo que algunos han tenido por un menosprecio al poeta se nos antoja más bien una crítica a lo que malentendemos como realidad, que Apollinaire consideraba una vana reducción petrificada de la misma, privada de su origen genético que es la formidable irrealidad, de lo cual colegía que no hay contraposición entre realidad y ficción, sino síntesis en la que, como bien sabía José Bergamín, todo es verdad y es mentira, birlibirloquesco arte de poner y quitar. Por otro lado, ¿qué esperaba Kahnweiler que dijera un poeta? No era un cronista, sino, ante todo, como Baudelaire, poeta, y es por eso por lo que ambos se cuentan entre los más notables críticos de arte del siglo XIX y del XX. Pues bien, si, a pesar del apunte de Kahnweiler, hacemos caso a Apollinaire, el poeta compuso el grueso de su *drame surréaliste*, *Las Tetas de Tiresias*, en 1903, salvando el prólogo y la escena final del segundo acto que habría escrito en 1916. Esto es interesante en tanto que el 18 de abril de ese 1903 Apollinaire conocía a Alfred Jarry, por quien sentía admiración desde la publicación de *Ubu rey* en 1896, *annus magnificus* de la popularización de los rayos-x, del cine y de los estudios sobre la histeria; admiración, decimos, que, dada la tendencia al extremismo emocional de Apollinaire, no tardaría en tornarse devoción al leer varias de las aventuras del Dr. Faustroll, publicadas en el *Mercure de France* un par de años más tarde.²⁶ En las conversaciones que ambos mantuvieron en el Fox's, lo paradójico, paralógico o analógico de la realidad hubo de ser tema recurrente, así como el derrumbamiento de todos los presupuestos epistemológicos sobre los que se asentaba el conocimiento que había comenzado en el último tercio del

vrai vie est absente. Nous ne sommes pas au monde». Es interesante recordar que la idea de unos rayos o energía malignos, proyectados a distancia se puede rastrear hasta muchos pueblos de la Antigüedad, desde los egipcios a los persas o los mayas. No es nada sorprendente, puesto que la teoría de la «extramisión» ha sido una de las teorías ópticas más respaldadas a lo largo de la historia. Una clarificadora y bien documentada historia de las teorías de visión hasta época moderna es la de LINDBERG, David C., *Theories of Vision. From al-Kindi to Kepler*, Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1976.

26 Su encuentro tuvo lugar en la primera *soirée* de *La Plume*, celebrada en *le caveau du Soleil d'or*, en el Bd. Saint-Germain, y a la cual, según anotó Apollinaire en su diario, acudió «surtout Alfred Jarry». APOLLINAIRE, Guillaume, *Journal intime 1898-1918*, edición al cuidado de Michel Décaudin, París: Éditions du limon, 1991. Apollinaire escribió en este *cahier* con una irregularidad formidable desde finales de 1898, viviendo aún en Montecarlo, hasta el 16 de octubre de 1918, tres semanas antes de morir; los silencios de semanas y años espacian anotaciones en 1901, 1903, 1907, 1917 y 1918 a propósito de sus lecturas de Nietzsche, los espectáculos a los que acude, las *soirées* de *La Plume*, encuentros callejeros, visitas al Louvre y a casas de amigos como Fénéon, citas con Yvonne, cervezas y algún poema. Para mayor alborozo de Apollinaire, su admirado Jarry le presentó a su no menos admirado Raymond Roussel, cuyas *Impressions d'Afrique* acudiría a ver en compañía de Duchamp, Picabia y Gabrielle Buffet en 1912.

siglo XIX.²⁷ Alfred Jarry estaba al cabo de aquellas investigaciones científicas que estaban descosiendo punto por punto el caduco modelo de realidad positivista y, sin duda, estaba al tanto del descubrimiento que había conmocionado al mundo en enero del año anterior, a pesar de que no hayamos encontrado referencias directas al respecto.²⁸ Uno de los viajes extraordinarios que componen la aventuras del Dr. Faustroll y Bosse-de-Nage, viajes algo más a la Rabelais que a la Verne o a la Robida, está dedicado a Sir William Crookes, físico inglés de reconocidas tendencias ocultistas y célebre por la invención de los tubos de vacío que llevan su nombre, con una versión de los cuales experimentaba Röntgen cuando descubrió los rayos-x, así como por sus consecuentes experimentos con rayos catódicos. Roger Shattuck señalaba la atracción que Alfred Jarry sentía por Crookes y otros científicos y para-científicos que ponían en cuestión las ideas que se tenían hasta entonces acerca de la naturaleza de la realidad: «Todos estos investigadores [...] desplegaron un alto grado de brillantez excéntrica y libertad para moverse entre las ciencias físicas. Para ellos [...] la ciencia era aventura, doméstica y trascendente».²⁹ La ciencia, como el arte, es aventura, doméstica y trascendente, para héroes modernos en pantuflas o botines de charol. En mayo

27 Al Austin's Railway Restaurant Hotel and Bar, rue d'Amsterdam, immortalizado por Huysmans en *À rebours*, acudía raudo a diario Apollinaire al salir del banco para ver a la bailarina londinense Annie Playden. Aquí coincidió con Jarry en ocasiones, aquí conocería a Picasso un par de años más tarde de la mano del casamentero Jean Mollet y aquí traería Picasso a su vez a Max Jacob para presentarle a Apollinaire. BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard, col. «Idées», 1964, p.236: Conversando con Brassai y Jacques Prévert, el 18 mayo 1945, Picasso recordaba que «c'est par lui [Jean Mollet] que j'ai fait connaissance de Guillaume Apollinaire... Il m'a amené un jour dans un bar près de la gare Saint-Lazare –chez Austin's, rue d'Amsterdam–, que fréquentait le poète. Et c'est dans ce même bar que j'ai présenté à mon tour Max Jacob à Guillaume Apollinaire... Mollet, c'est une véritable agence matrimoniale... Il adore faire des alliances».

28 Uno entre otros ejemplos es la aventura en la isla de Bran, perdida en el mar d'Habundes, con un faro «aussi invisible qu'imperceptible la dix mille unième période sonore, ou les rayons infrarouges», un faro invisible que, como los de Baudelaire, saluda y señala «de la vérité et du beau». JARRY, Alfred, «Cap.XII. De la mer d'Habundes, du phare olfactif et de l'île de Bran, où ne bûmes point», en *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien. Roman néo-scientifique* (escrito entre 1897-1898, publicado completo en 1911), en *Œuvres*, edición al cuidado de Michel Décaudin, París: Robert Laffont, col. «Bouquins», 2004, pp.475-548, capítulo en pp.497-498, cita p.498. Otro ejemplo son las dos «cartas telepáticas» a Lord Kelvin enviadas desde el reino de la muerte que sólo es para mediocres, *ibid.*, cap.XXXVII, pp.533-535, y cap.XXXVIII, pp.535-536.

29 SHATTUCK, Roger, TAYLOR, Simon Watson (eds.), *Selected Works of Alfred Jarry*, New York: Grove Press, 1965, p.17: «These investigators [...] all displayed a high degree of eccentric brilliance and freedom to roam among the physical sciences. For them [...] science was adventure, domestic and transcendent». SHATTUCK, Roger, *The Banquet years. The Arts in France 1885-1918*, Nueva York: Harcourt Brace, 1958. Uno de los relatos de la modernidad más clarificadores y amenos, precisamente desde donde ésta se cocía: en la mesa; y particularmente en las de Rousseau, Satie, Jarry y Apollinaire.

de 1897 la *Revue Scientifique* publicaba el célebre artículo de William Crookes «sobre la relatividad de los conocimientos» que Jarry trasladaría a la aventura del Dr. Faustroll convertido en homúnculo, «Faustroll más pequeño que Faustroll» viajando sobre una hoja de col, a la que hacíamos referencia.³⁰

A ojos de ese otro diletante de lo maravilloso que era Charles Baudelaire, el gran mérito de Francisco de Goya y sus *Caprichos* radicaba en que «la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico es imposible de aprehender».³¹ Apollinaire elogiaba precisamente una audacia y maestría semejante en los trabajos de Alfred Jarry, donde éste ponía en evidencia la reversibilidad de la realidad mediante el uso razonable de lo inverosímil. Las aventuras del Dr. Faustroll y su escudero babuino constituyen un ejemplo paradigmático de esta honda jovialidad con la que Jarry reintegraba su seriedad al absurdo y revelaba la realidad como pura posibilidad, liberada, además, de servidumbres temporales.³² «Si se quiere que la obra de arte sea eterna un

30 CROOKES, William, «De la relativité des connaissances», *Revue Scientifique*, vol.VII, n°20, 15 de mayo 1897, pp.609-613. JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, op.cit., cap. IX: «Faustroll plus petit que Faustroll», pp.493-494. La redacción de la obra data, en lo esencial, de 1897 y comienzos de 1898. En el número de mayo de 1898 (pp.390-421), el *Mercur de France* publicaba los capítulos VI y X a XV del libro, pero Vallette rechazó su publicación en un volumen. Dos años después, Jarry ofrecía sin éxito el texto a *La Revue Blanche*. Sólo lograría publicar un capítulo más, el XXXIV, en *La Plume* en noviembre de 1900. La edición póstuma de la obra completa sería publicada por Fasquelle en 1911. En el panteón científico de Jarry, Nikola Tesla, con sus experimentos eléctricos y electromagnéticos, ocupaba otro lugar destacado. Tanto Crookes como Tesla fueron, además, grandes *showmans* en cuyas multitudinarias conferencias ciencia y espectáculo iban de la mano.

31 BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, en *Œuvres complètes*, vol.II, París: Michel Lévy Frères, 1868, p.430: «Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible [...]; en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir; c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendent et naturel». Otro de los videntes que ven visiones, super-realistas *avant-la-lettre*, a quienes incluía Baudelaire entre sus *phares* era Eugène Delacroix, de cuya idea de un «puente de la visión» existente entre las visiones vistas por el artista y el público, hablaremos en otra ocasión.

32 Breton rubricaba la vindicación de lo maravilloso denostado. BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Les Manifestes du surréalisme*, en *Œuvres complètes*, vol.I, op.cit., p.319: «Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau». Y añadía que, evidentemente: «Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps», y que «dans ces cadres qui nous font sourire, pourtant se peignent toujours l'irréductible inquiétude humaine, et c'est pourquoi je les prends en considération»

día, ¿no es más simple hacerla eterna de inmediato librándola de las lindes del tiempo?», señalaba.³³ Jarry, superrealista *avant-la-lettre* como Raymond Roussel, quien también y tan bien nutría la fantasía y humor crítico de sus textos con imagería científica, se empeñó en poner de manifiesto que las relaciones entre lo real y lo imaginario no eran únicas y unívocas como nos empuja a creer la lógica racional del conocimiento, y que aquella malentendida y empobrecida realidad no era más que una opción, la convenida, entre un número *n* de otras que eventualmente no se contemplaban.³⁴ Heredera desquiciada de la *physique amusante* del siglo XIX, la '*pataphysique* o física elevada al absurdo de Alfred Jarry daba otra vuelta de tuerca a la ciencia positivista para sacarla de sus goznes. Esta «ciencia de las soluciones imaginarias» reintegraba a las excepciones su preeminencia sobre la norma, desbordando la física ordinaria para hacer hueco a lo extraordinario. La '*patafísica*, o *physique (é)patante* si se quiere, sería la ciencia que enseña a maravillarse, a romper el continuo de la realidad ordinaria y desbaratarlo para recomponerlo. Y ¿qué era el «espíritu nuevo» presentido por Apollinaire, presentido y ya presentísimo para él, ese superrealismo suyo y nuestro, sino una cierta habilidad para maravillarse, para admitir lo posible, conjugada con otro cierto sentido crítico. Imaginación y *bon sens* activados a golpe de sorpresa y avivados por una curiosidad nunca satisfecha, porque, como decíamos, la realidad, de naturaleza esencialmente dinámica y transformativa, es siempre nueva.

(p.17). En una nota, apuntaba acertado que «Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel» (p.16). Lo que un día es ridículo o ficción, la mañana siguiente es monótona realidad. Para ver con claridad, o al menos observar mejor las imágenes que ilustraban el texto, se incluía el cristal de una lupa-monóculo; en la contraportada se lee: «Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient». BRETON, André, «Le Merveilleux contre le mystère. À propos du Symbolisme», *Minotaure*, nº9, octubre 1936, pp.25-31, cita p.31: Lo maravilloso es «la seule source de communication éternelle entre les hommes».

33 Cita recogida por Paul Gayot en su introducción a *Le Surmâle. Roman moderne* (1901) de Jarry, en JARRY, Alfred, *Cœuvres*, *op.cit.*, p.797 : «Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite?» La modernidad de Jarry no está en lo que de anticipación científica puedan tener sus relatos, pues no pretendía presentar una realidad presente, pasada ni futura, sino la realidad como potencialmente posible; es decir, ni física, ni metafísica, sino '*patafísica*.

34 El super-realismo no se limita a apreciar la realidad por lo que es efectivamente real, sino por lo posible, considera la realidad en acto como en potencia, así como ver es tocar en potencia; la visión de rayos-x superrealista lleva al extremo el entrelazamiento de lo óptico y lo háptico. Una visión super-realista es aquella que descubre que irrealidad y realidad son anverso y reverso del mismo pliegue; o dicho de otra forma, aquella que comprende la realidad como *dynamis*, como sistema abierto, dinámico, transformativo. Ésta es la mirada que comenzó a distinguir a algunos artistas a comienzos del siglo XX.

«Lo maravilloso nos envuelve y nos mantiene como la atmósfera; pero no lo vemos», decía Baudelaire en su crítica al Salón de 1846.³⁵ No lo vemos por defecto, sino por exceso; es decir, por sobrecarga de sentido, por sobreabundancia de convenciones de las que hemos de desembarazarnos para cargarnos de posibilidad. Es a esta pérdida de peso y gravedad, a este bascular *hors du temps* y *hors du soi*, a la que Apollinaire consideraba que podían contribuir las obras de arte, si uno osa, eso sí, ponerse sólo ante el peligro de las mismas. Tal vez fuese por el valor que Apollinaire concedía a las visiones, presentimientos y previsiones artísticas, por lo que el poeta escogió el *Retrato de Guillaume Apollinaire*, pintado por Giorgio de Chirico en 1914 y que el 17 de marzo de 1916 había pasado a ser *prémonitoire*, para ilustrar una decena de ejemplares del programa de *Las Tetas de Tiresias* en la versión grabada realizada por Pierre Roy. «Apollinaire cible», bromeó consigo el poeta al ver el circulito que Giorgio De Chirico había dibujado en su silueta numismática dos años antes de convertirse efectivamente en diana. El busto apolíneo en primer plano aparece detrás de unas gafas de sol que nos devuelven a ese topos que vincula poesía e invidencia y, por extensión, clarividencia, pues el artista-poeta-vidente lo es en la medida en que sabe dejar de ver la apariencia ordinaria de las cosas, trascender las estrecheces de la realidad conocida y ver de otros modos extraordinariamente más perspicaces; dicho sin ambages, ser artista es ver visiones y hacerlas ver a otros. Los anteojos oscuros de este busto (in)vidente son opacos y translúcidos en tanto que dificultan la visión y descubren aquello que, como la carta robada de Poe, resultaba invisible por su extrema visibilidad. ¿Y qué lentes sino éstas podía llevar un artista superrealista? ¿Cuáles sino éstas que dejan ver en superficie y en profundidad?

El espíritu nuevo que presentía Apollinaire, el superrealismo de que hablaba, no era otra cosa que «todo estudio de la naturaleza exterior e interior, todo ardor por la verdad».³⁶ Con ocasión de la exposición de Léopold Survage e Irène Lagut *chez Madame Bongard*, en enero de 1917, Apollinaire dedicaba a su amigo un encantador *calligramme critique* que era, precisamente, un par de anteojos semejantes.³⁷ Nuestra mirada bascula entre la forma y la poesía

35 BAUDELAIRE, Charles, «De l'héroïsme de la vie moderne», dentro del «Salon de 1846», en *Œuvres complètes*, vol.II, *op.cit.*, pp.193-198, cita p.198: «Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas».

36 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes », en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, *op.cit.*, pp.943-954, cita p.949: «Il est tout étude de la nature extérieure et intérieure, il est tout ardeur pour la vérité».

37 Para el catálogo *Peintures de Léopold Survage, dessins et aquarelles d'Irène Lagut*, París: Chez Madame Bongard, 21-31 de enero 1917. APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, edición al cuidado de Marcel Adéma, Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de La Pléiade»,

interior de estos quevedos, que emerge maravillosamente de la profundidad del papel como hacía el íntimo esqueleto de los cuerpos en el vidrio turbio de una radiografía o, aún más pertinentemente, en el visor de uno de aquellos primitivos dispositivos portátiles de rayos-x cuya denominación francesa era *lorgnette humaine*. Con esta fantástica y superrealista prótesis visual, con este «anteojo humano» radiológico, los burgueses de fin de siglo se lanzaron a desentrañar los misterios de los cuerpos.³⁸ «La Victoria será ante todo/ ver bien de lejos/ ver todo/ de cerca/ y que todo tenga un nombre nuevo», cantaba Apollinaire en 1917.³⁹ La victoria será, en efecto, cuestión de ver, cuestión de no dejar de ver de nuevo y de nuevas las cosas, cuestión de no dejar de cuestionar la realidad, de interpelarla, de desdecirla, de volverla a pensar y a decir.

«*Homo aditus naturae*»

En *El espíritu nuevo y los poetas*, y nótese que éste se escribe con minúsculas, nada que ver con el apocalíptico «Espíritu de los Tiempos» expresionista, Apollinaire, poeta, pintor, vidente, exclamaba:

«¿Pero, no hay nada nuevo bajo el sol? Habrá que verlo. ¡Qué! Me han radiografiado la cabeza. He visto, estando vivo, mi cráneo ¿y eso no será ninguna novedad? ¡A otros con ésas!»⁴⁰

1965, pp.675-681, ver prefacios en pp.1149-1150.

38 Pocos meses después del descubrimiento empresas y empresarios como Thomas Alba Edison se pusieron manos a la obra para lanzar al mercado aparatos de rayos-x portátiles, para uso doméstico. Algo innecesario, pues la prensa se llenó de artículos que, a modo de un «Bricomanía» del siglo XIX, aseguraban que fabricar un aparato de rayos-x era «tan fácil que hasta un niño puede hacerlo». GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen*, Springfield (Ill): Charles C. Thomas, 1945, pp.82-3 y 88; uno de los múltiples artículos es de HOSPITALIER, E., «Les ombres radiographiques», *La Nature*, 1 febrero 1896, p.156.

39 APOLLINAIRE, Guillaume, «La Victoire» (*Nord-Sud*, nº1, 15 de marzo 1917; incluido en *Calligrammes*, París: Mercure de France, 1918), en *Œuvres poétiques*, op.cit., p.310: «La Victoire avant tout sera/ De bien voir au loin/ De tout voir/ De près/ Et que tout ait un nom nouveau».

40 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes», en *Œuvres en prose complètes*, vol. II, op.cit., p.949: «Mais n'y a-t-il de nouveau sous le soleil? Il faudrait voir. Quoi! On a radiographie ma tête. J'ai vu, mon vivant, mon crâne, et cela ne serait en rien de nouveauté? À d'autres!». BLANQUI, Auguste, *L'Éternité par les Astres. Hypothèse astronomique*, París: Librairie Germer Baillière, 1872, p.71: «Il n'y a rien de nouveau sous les soleils», decía. «Tout ce qui se fait, s'est fait et se fera. Et cependant, quoique le même, l'univers de tout à l'heure n'est plus celui d'à présent, et celui d'à présent ne sera pas davantage celui de tantôt; car il ne demeure point immobile. Bien au contraire, il se modifie sans cesse». En este fabuloso relato de Blanqui está el germen del eterno

En los albores del siglo XX, la magia de la electricidad, los rayos-x, el teléfono, el automóvil o el aeroplano, mostraban una vez más que, si no hay mucho nuevo bajo el sol, hay mucho por descubrir, y que, dada la contingencia de los conocimientos y la reversibilidad de la realidad, es imperativo replantearlos continuamente. «Aprender de nuevo pues hay que saberlo todo», recomendaba Apollinaire al pueblo de Zanzíbar, alias París, encarnado en Howard, dando la parte por el todo como había hecho Jarry con Polonia en *Ubu rey*; añadiendo que «cuando grite un profeta hay que ir a ver», o, por evitar las connotaciones nefastas que cargan el término, digamos mejor que cuando grite un vidente hay que ir a echar un ojo.⁴¹ Los poetas-videntes, decía Apollinaire, hacen «penetrar en lo desconocido» y, lo que no es menos importante, no de cualquier manera, sino que «os conducirán bien vivos y despiertos al mundo nocturno y cerrado de los sueños».⁴² Con estas palabras el poeta se distanciaba anticipadamente del surrealismo bretoniano, que pretendería desterrar de la actividad artística cualquier implicación de la consciencia, olvidando que ésta no siempre sirve a la lógica racional y que sólo ella puede elaborar otras lógicas, paralógicas, que la dejen en suspenso.

Los poetas, decía, hacen penetrar en lo desconocido, en universos que gravitan tan próximos como lejanos, equidistantes hacia dentro como hacia fuera de nosotros mismos.⁴³ Nuestra piel, esa frontera dudosa y, en todo caso, breve y leve, punto cero hacia el infinito en el sentido que sea, se revelaba porosa y permeable diluida por los rayos-x. La radiografía aparecía como paradigma de espacio de tránsito abierto hacia dentro y hacia fuera; paradigma, entonces, de obra de arte, que no es sino espacio de paso o espaciamento donde volver a pensar y a sentir; cristal y espejo que se promete mágico como el de Alicia. ¿Dónde acaba uno y empieza el otro? ¿Dónde lo real y dónde la ficción imaginaria? ¿Dónde lo visible? Fantástico cristal de tiempo bergaminesco y benjaminiano, pintura de sombras y hecha de sombras, de todo lo que no se veía pues quedaba a la sombra de nuestras propias carnes, plaquita dedálica, laberinto comprimido

retorno y del eterno presente nietzscheanos, lo cual hace de él una pieza clave para comprender la modernidad, como supo ver Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes*.

41 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, op.cit., p.23: «Aprenez du nouveau car il faut tout savoir» y «lorsque crie un prophète il faut que l'allez voir».

42 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes», en *Œuvres en prose complètes*, vol. II, op.cit., p.951: «permet de pénétrer dans l'inconnu»; «ils vous entraîneront tout vivants et éveillés dans le monde nocturne et fermé des songes».

43 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes», en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, op.cit., p.952: «[...] dans ces univers plus proches et plus lointains de nous qui gravitent au même point de l'infini que celui que nous portons en nous».

en el que desentrañar los entresijos de los cuerpos, cartografía imposible, topografía insólita de lugares invisibles traídos a la vista, sacados a la luz, visibles e incomprensibles a todas luces.

La figura de Tiresias aunaba aquella metonimia visual del no ver o dejar de ver para ver tanto en superficie como en profundidad, en un doble movimiento visual de prospección e introspección, con la noción de reversibilidad de la realidad, ambas esenciales para Guillaume Apollinaire. El adivino de Tebas encarnaba el paradigma de vidente, capaz de prever el futuro, bien con visiones oraculares, bien interpretando signos o síntomas en lo visible, y el arquetipo de médium, situado en un espacio movedizo entre lo masculino y lo femenino. Tiresias, que «conocía ambos aspectos del amor», fue reclamado por Júpiter y Juno para dirimir en una de sus habituales disputas conyugales y aclarar si era el hombre o la mujer quien alcanzaba mayor placer sexual. El tebano dio la razón a Júpiter, contestándoles que si el placer sexual se dividiese en 10 partes nueve serían para las mujeres y una para los hombres, con lo que Juno le condenó «a una eterna oscuridad» y Júpiter, para compensarle en algo, «a cambio de la vista perdida le concedió la facultad de conocer el futuro».⁴⁴ Sin embargo, la condición mediúmnica de Tiresias iba más allá de vérselas con lo femenino, lo masculino, lo invisible y lo por venir; la longevidad extrema que llegó a alcanzar hizo que fuese considerado casi inmortal mediador entre el reino de los vivos y el de los muertos y, por extensión, entre la materia y el espíritu, el cuerpo y la mente, la intuición emocional y la reflexión crítica. El sabio tebano disfrutaría y sufriría de esta perspectiva dinámica y reversible hasta acabar en el cuarto hoyo del octavo círculo del *Infierno* de Dante, destinado a adivinos y otros personajes fraudulentos condenados a vagar con la cabeza vuelta hacia atrás como castigo a una vida oteando el futuro.⁴⁵ Tiresias venía a sumarse al *cortège* de personajes dialécticos con los que Apollinaire pobló sus relatos y que en 1910 había engrosado Orfeo en una alegoría poética del poder creador del artista que se apropia de la naturaleza y de sus seres y la re-crea a su guisa a quien el poeta

44 OVIDIO (Publio Ovidio Nasón), *Metamorfosis* (*Metamorphoseon*, 8 a.C.), introducción de J. A. Enríquez, traducción y notas de E. L. Jungl, Madrid: Espasa Calpe, col. «Austral», 1994, libro III, pp.148-149.

45 DANTE [Dante Alighieri], *Commedia*, vol.I: *Inferno* (1304-1308), prefacio de Anna Maria Chiavacci, Milán: Arnoldo Mondadori, 3 vols., 1991, canto XX, versos 40-45: «Vedi Tiresia, che mutò sembiante/ quando di maschio femmina divenne,/ cangiandosi le membra tutte quante»; versos 10-15: «Come 'l viso mi scese in lor più basso,/ mirabilmente apparve esser travolto/ ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso,// ché da le reni era tornato 'l volto,/ e in dietro venir li convenia,/ perché 'l veder dinanzi era lor tolto».

encontraba encarnado divinamente en Picasso.⁴⁶ No es trivial que Apollinaire recurriese a la mitología, dado que, como apuntábamos antes, el mito es ese acontecimiento inaugural cuya repetición conforma la realidad, la cual no es otra cosa que una transacción continuamente renegociada entre nuestra herencia mitológica y los medios y conocimientos con los cuales se cuenta en el momento dado. Pero vayamos por partes.

El 24 de junio de 1917 tuvo lugar el estreno de *Las Tetas de Tiresias*. *Drama surrealista en dos actos y un prólogo*, en el teatro René-Maubel, rue de l'Orient. En el prefacio a la obra, Apollinaire subrayaba que había acuñado el calificativo *surréaliste*, o, diremos, «superrealista», para definir una tendencia del arte que, si bien «no es más nueva que todo lo que se encuentra bajo el sol», no había servido para formular credo estético alguno.⁴⁷ Con esta aclaración Apollinaire indicaba, por un lado, la genealogía ancestral de esta actitud superrealista que pone a trabajar la imaginación para ganar más realidad concreta y que comprende que, si bien no hay nada nuevo bajo el sol en tanto que los escasos elementos con los que el universo trabaja son los mismos *ab origen*, sí que hay mucho de maravilloso por descubrir, pues las combinaciones y re combinaciones posibles tienden al infinito. Por otro lado, Apollinaire marcaba distancias con el *sur naturalisme* preconizado por románticos y simbolistas, rechazando la cobarde y perezosa inclusión, o mejor, exclusión de lo desconocido y por tanto extraordinario en el cajón de sastre de lo «sobrenatural» trascendente, puesto que consideraba que la densidad de la realidad no crece estratificada hacia arriba, sino que se despliega en profundidad sobre el mismo plano.⁴⁸

Guillaume Apollinaire empleaba por vez primera este neologismo un mes antes en el programa de *Parade*, si bien atemperándolo con «una suerte de» y con un guión intercalado que marcaba distancias entre «sur» y «realismo» y que suprimiría en el prefacio a *Las Tetas de Tiresias*.⁴⁹ «Ha resultado, en *Parade*»,

46 *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* fue uno de los varios proyectos de colaboración infructuosa entre el poeta y Picasso; una treintena de poemas ilustrados por Raoul Dufy y editados por Deplanche en 1911 que inicialmente iba a ilustrar Picasso, a quien Apollinaire hacía referencia aludiendo al «trois fois grand» Hermès Trismegisto, inventor de todas las ciencias según la tradición helena y nietzscheana y que Picasso encarnaría como *arlequin trismégiste* entre sus saltimbanquis.

47 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, op.cit., pp.11-12: «n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil».

48 ALBERT-BIROT, Pierre, «Mon bouquet au surréalisme», *Surréalisme*, op.cit, p.XII: Albert-Birot recordaba cómo durante la preparación del programa de *Les Mamelles de Tiresias*, Apollinaire había comenzado sugiriendo calificar el drama de «sur naturaliste» y que ante su negativa, para evitar las connotaciones románticas del término, había concluido «alors mettons surréaliste».

49 Esta segunda de las tres *matinées* ofrecidas por los ballets rusos se estrenaba el 18 de mayo

dicía, «una suerte de super-realismo, en el cual veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este espíritu nuevo, que, encontrando hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite y promete modificar a fondo y por completo las artes y las morales en la ligereza universal, pues el buen sentido quiere que estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales».⁵⁰ El superrealismo no sería otra cosa que una actitud crítica y dialéctica que observa la realidad, la desloca, la desdice y la dice de vuelta revelando «la magia de la vida cotidiana».⁵¹ Apollinaire consideraba que, si bien tradicionalmente eran los poetas quienes dotaban de mitos a la sociedad, en los últimos años esos momentos inaugurales que recomienzan la historia los estaba brindando la ciencia con descubrimientos e invenciones como los de los rayos-x, la física cuántica, el cine o la aviación;⁵² maravillas tecno-científicas que debían ser acicate para la creación artística, para que los artistas volviesen a crear mitologías que desborden la realidad y nuestra lógica perceptiva racional.

En una nota publicada en mayo de 1914, Apollinaire apuntaba que ese nuevo realismo necesario, ese superrealismo que entonces aún llamaba supernaturalismo era «un naturalismo superior, más sensible, más vivo y más verdadero que el antiguo, un supernaturalismo, completamente de acuerdo con las obras supernaturalistas de las otras artes»; apostillando en tercera persona que «la fantasía de Guillaume Apollinaire nunca había sido otra cosa que una

en Châtelet. El programa incluía *Soleil de nuit*, *Les Sylphides* y *Petrouchka*. Esta presentación del programa había aparecido publicada en el *Excelsior* el 11 de mayo, bajo el título «Les Spectacles modernistes des Ballets russes –Parade et L'Esprit nouveau».

50 APOLLINAIRE, Guillaume, «Programme de Parade», en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, *op.cit.*, pp.865-867, cita p.865: «il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme, où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels».

51 APOLLINAIRE, Guillaume, «Programme de Parade», en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, *op.cit.*, p.867: el espectáculo, decía, «donnera l'essor à leur [del público] libre fantaisie, et tournant la manivelle d'une auto imaginaire [...] exprimera la magie de leur vie quotidienne».

52 Sobre la contribución del descubrimiento de Röntgen a extender el escepticismo con respecto a la capacidad de la visión para distinguir entre realidad e ilusión, esto es, a «desestabilizar la visión», escribía Michael Leja recientemente. LEJA, Michael, *Looking askance. Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Brekeley: University of California Press, 2006, p.4: «Scientific discoveries were challenging the sensory and cognitive faculties –particularly vision– that humankind relied on to distinguish reality from illusion». «The developing consensus was that science and technology revealed the blindness to many of the world's bedrock truths of ordinary, unaided human vision. Its access to the natural world revealed as arbitrary and limited, its representations partial, distorted, and unreliable, vision became alienated» (p.5).

gran inquietud por la verdad, una minuciosa inquietud por la verdad».⁵³ El superrealismo plástico, pictórico y poético, acorde a las aportaciones superrealistas del resto de «artes tecnocientíficas», no pretendía otra cosa que comprender los códigos que rigen lo visible y lo invisible. En este artículo, Apollinaire insistía en que, de hecho, «eso que parece lo más fantástico es a menudo lo más verdadero» y establecía como en otras ocasiones una cierta relación de equivalencia entre realidad, verdad y belleza, de manera que lo bello sería la irrupción sorpresiva de una nueva forma de realidad; esto es, la puesta en crisis de una verdad y la admisión de otras nuevas, la puesta en juego y renovación continua de lo que se tenía por establecido y definido definitivamente.⁵⁴ A ojos de Apollinaire, realidad, verdad y belleza eran productos subjetivos de la imaginación, análogos, relativos y en evolución constante.

De los comentarios de Apollinaire se desprende que el superrealismo de que hablaba no tenía nada que ver con lo sobrenatural, aunque éste sea el sentido tanto de la definición dada por el diccionario como del onírico surrealismo de Breton, sino que, por el contrario, remitía a un realismo más realista que el realismo mimético canónico. Aquel modelo paupérrimo y anquilosado se había revelado profundamente anti-realista, con lo que Apollinaire sostenía que su dislocación de la realidad, así como la de aquellos jóvenes artistas que defendía, no sólo no era descabellada sino notablemente más realista que aquel en tanto que acorde a la naturaleza dinámica, transformativa, reversible, incierta y paradójica de la realidad. Así, la superioridad de que hablaba Apollinaire no era una superioridad de tipo místico ni trascendente, sino de densidad, y no remitía a una realidad más elevada, sino más profunda en tanto que estructuralmente compleja y variable. Apollinaire rechazaba «la variedad anterior» de realismo en beneficio de uno fundado en la imaginación y el razonamiento crítico que desbordase la superficie de la realidad aparente, sin liquidarla pero poniéndola en suspenso mientras entran en juego otros aspectos ignorados de ordinario. La realidad se convertía así en experiencia y proceso creativo, irreducible a un único criterio o modelo de pensamiento, epistemológico o estético.

En *El poeta asesinado*, esa novelita autobiográfica disfrazada de

53 APOLLINAIRE, Guillaume, «Surnaturalisme», *Les Soirées de Paris*, 15 de mayo 1914, p.248: «C'est un naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, un surnaturalisme, tout à fait en accord avec les œuvres surnaturalistes des autres arts et la fantaisie de Guillaume Apollinaire n'a jamais été autre chose qu'un grand souci de la vérité, un minutieux souci de vérité». Apollinaire firmaba esta pequeña nota en defensa de sí mismo como «J. C.». Recordemos que los números de enero y febrero estaban dedicados a Roussel y a Jarry respectivamente.

54 *Ibid.*: «entièrement naturelle et sans rien de factice et ce qui en paraît le plus fantaisiste est souvent le plus vrai».

ficción que cuenta la vida ántuma y póstuma de Croniamantal, poeta amigo de pintores, Apollinaire ironizaba sobre el enquistado conflicto entre ciencia y arte.⁵⁵ Frente a aquella caduca contraposición excluyente, el poeta abogaba por la influencia mutua de ambos espacios creativos. Los archienemigos de la novela eran personificados por Horace Tograth, quien pensaba que los poetas estaban sobrevalorados, que no valían para nada y que en nada contribuían a la civilización occidental, y Croniamantal, «el más grande de los poetas vivos» según él mismo, que había mirado a Dios cara a cara, como igual sujeto creador, sosteniendo su mirada y temperando su luz con la de sus propios ojos en la eternidad de un instante.⁵⁶ Los ojos de Corniamantal, decía Apollinaire, «engullían el universo entero que se renovaba sin cesar». El poeta, Apollinaire y su avatar literario, no amaría lo nuevo en sí y porque sí, lo cual sería de una simpleza supina, a pesar de haber sido el argumento empleado por muchos críticos para menospreciar los planteamientos de Apollinaire, sino lo nuevo en tanto que creación, entendida ésta como acción maravillosa, libre y voluntaria, patrimonio de dioses. «*Eritis sicut dii*», «seréis como dioses», cantaba el poeta.⁵⁷

En la apoteosis de la fábula, tras pagar Corniamantal con su vida el enfrentamiento con Tograth, Tristouse Ballerinet, alias Marie Laurencin, subía la Butte de Montmartre «chez l'Oiseau de Bénin», alias Picasso, pintor escultor que resolvía hacer una estatua del poeta, no en el mármol o el bronce de antaño,

55 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le poète assassiné» (1916), en *Œuvres en prose complètes, vol.I*, edición, prefacio y notas de Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, pp.227-302. La novela es un *patchwork* de textos escritos entre 1900 y 1913, lo cual no era nuevo, pues las *Méditations esthétiques* habían sido otro *collage* de artículos aparecidos en *Les Soirées de Paris* en 1912 y *L'Hérésiarque et Cie*. había sido la compilación de cuentos escritos entre 1899 y 1910.

56 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le poète assassiné», en *Œuvres en prose complètes, vol.I, op.cit.*, p.298: «le plus grand des poètes vivants», se dice; «j'ai souvent vu Dieu face à face. J'ai supporté l'éclat divin que mes yeux humains tempéraient. J'ai vécu l'éternité». El artista es capaz de mirar a Dios cara a cara, porque comparte su naturaleza creadora. Sobre la mirada solar de poeta y pintor, ver el segundo artículo dedicado a Picasso, donde decía de sus ojos que eran girasoles persiguiendo el sol: APOLLINAIRE, Guillaume, «Les Jeunes: Picasso, peintre» (*La Plume*, 15 de mayo 1905), en *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, pp.65-67: «Ces yeux sont attentifs comme des fleurs qui veulent toujours contempler le soleil».

57 Apollinaire tenía una profunda afición por copiar o parafrasear máximas latinas de las páginas rosas de *Le Petit Larousse* que comenzó a crecer, al menos, desde 1899 con su poema *Vae soli*. A aquel *dictum*, tomado como otros muchos del *Ecclesiastes* (IV, 10), le siguieron el sempiterno *Ut pictura poesis*, único que Apollinaire traduciría al francés, como *Et moi aussi je suis peintre*, el lema de Rousseau y Schopenhauer de vivir dedicado a la verdad, *vitam impendere vero*, que declinaría como *vitam impendere amore* en un texto de 1917, el *noli me tangere* incluido en un poema dedicado a Picabia, con quien compartía esta afición por epigramas y anagramas, y evidentemente, el *Prolem sine mater creatam*.

sino «una profunda estatua de nada, como la poesía y la gloria».⁵⁸ «Profunda escultura de nada», esa misteriosa y mágica sustancia de la que está hecho el artista y de la que Picasso, «le magicien» en *Diurnos*, parecía tener llenos los bolsillos de su mono azul de electricista mecánico aviador; colmada de magia también la chistera de aquel enigmático autorretrato fotográfico de 1901 en el que nos entretendremos más adelante.⁵⁹ Sustancia de la realidad misma, pero que resulta indistinguible, invisible a ojos ordinarios, vacíos de magia. Platón subrayaba que para que el ojo pudiese ver debía compartir la naturaleza del medio externo, esto es, ser éter como el éter, aire como el aire o, cuanto menos, ser agua como el agua; y de aquí el «humor acuoso» que llena el globo ocular. Así, para descubrir lo maravilloso hemos de llenarnos los ojos de magia, vaciarlos de lógica racional para hacer hueco a lo paralógico posible. Picasso no olvidaría la profunda estatua de nada creada por el Pájaro de Bénin para Corniamantal y en 1923 se embarcaría en un proyecto escultórico en homenaje a Apollinaire que quedaría inconcluso hasta después de la segunda guerra mundial. Verdadera escultura de nada, del *Homenaje a Guillaume Apollinaire* la masa ha sido evacuada y el volumen se desarrolla en el espacio mediante el vacío; los huecos y ecos que resuenan entre la estructura de la escultura, expuesta como un exoesqueleto, se extienden por el espacio circundante y configuran una dimensión densa y única en la que interior y exterior, estructura y superficie se conjugan en una potente relación dinámica de fuerzas. Robert Desnos dio un paso más en nuestra dirección hablando, directamente, de hacer una estatua de rayos-x. En un artículo publicado en *Documents* en 1930, Desnos se lamentaba de que jamás se

58 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le poète assassiné», en *Œuvres en prose complètes, vol.I, op.cit.*, p.301: «une profonde statue en rien, comme la poésie et la gloire». En la colección personal de Apollinaire había una pieza de bronce de Bénin, un pájaro, claro. Picasso buscaba incluir la potencia, la suerte de dimensión mágica que presentía en aquellas esculturas, en las propias que, por aquel entonces, nadie valoraba en su producción más que Apollinaire.

59 PICASSO, Pablo, PRÉVERT, Jacques, VILLERS, André, *Diurnes*, [s.l.]: [s.e.], 1962. Prévert puso el texto a este relato maravilloso ilustrado con fotogramas hechos a cuatro manos por Picasso y Villers. Como decía tan bien el Dr. Faustroll a Lord Kelvin en su primera carta telepática, «le corps est un véhicule nécessaire parce qu'il soutient les vêtements, et par les vêtements, des poches»: JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien, op.cit.*, p.534. Lo esencial del cuerpo son los bolsillos; más aún si, como el Dr. Faustroll, lo que guardas en ellos es la medida del universo mismo, los sistemas de medida de espacio, tiempo y ritmo, el «centimètre, copie authentique en lait de l'étalon traditionnel, plus portative que la terre», el «seconde de temps solaire moyen» y el «diapason» para medir el batir del corazón de su cuerpo terrestre. Si el Dr. Faustroll estaba muerto era precisamente por haberlos perdido, era «un homme hors du temps et de l'espace, qui a perdu sa montre, et sa règle de mesure, et son diapason. Je crois, Monsieur, que c'est bien cet état qui constitue la mort» (*ibid.*, p.534). Es ese desmesurado estar sin medida lo que constituye la muerte. Estaba, decía el Dr. Faustroll, «simplement NULLE PART, ou QUELQUE PART, ce qui est égal» (*ibid.*, p.534). La mayúscula es suya.

hubiesen levantado estatuas a instrumentos útiles como la cacerola, la botella, la rueda, la locomotora o la luz de gas y subrayaba que cuando llegásemos a erigir una a los rayos-x y de rayos-x habríamos descubierto un modo de expresión inesperado y, más que todo, correcto.⁶⁰

«Pensé que hacía falta regresar a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos», continuaba Apollinaire en el prefacio a *Las Tetas de Tiresias*.⁶¹ Parafraseando a Jean Dolent, podríamos decir que el realismo fotográfico era cosa de la época, pero ya pasaría.⁶² El nuevo realismo, éste «superrealismo» del que daría cuenta la radiografía, no se limitaría a imitar la apariencia externa de las cosas, sino que, como venimos diciendo, la desbordaría, conjugando epidermis e íntima estructura en una única visión de perspicacia insólita e inédita. Tras el estreno de su fábula, Apollinaire le aclaraba a Gaston Picard: «Orfismo o supnaturalismo, es decir un arte que no es el naturalismo fotográfico únicamente y que, no obstante, es la naturaleza misma, lo que vemos y lo que contiene, esta naturaleza interior de maravillas insospechadas, despiadadas y alegres».⁶³

El poeta rechazaba el caduco realismo meramente mimético y demandaba uno engrosado con la insospechada e inabarcable cantidad de realidad ignorada por aquel. Ese nuevo realismo no sería «supra-real», sino «super-real» por densificado y enriquecido y remitiría a un conocimiento no «supra-consciente», ni «sub-consciente», sino «super-lúcido». Podríamos decir que el «super-realismo» concebido por Apollinaire era un realismo órfico, no mórfico; es decir,

60 DESNOS, Robert, «Pigmalion et la Sphynx», *Documents*, nº1, 1930, pp.33-38, cita en nota 2, p.38: «Et quand nous serons à élever une statue au rayon X force sera au sculpteur de découvrir un mode d'expression correct et inattendu».

61 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tiresias*, *op.cit.*, p.12: «j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes».

62 DOLENT, Jean, *Amoureux d'art*, París: Alphonse Lemerre, 1888, p.112: «Dans ce moment, nous voyons tout violet, cela passera». Rapin decía que entonces lo veían todo violeta, pero que eso pasaría. Apollinaire también consideraba que ese espíritu nuevo que presentía era el *couleur du temps*. La estupenda cita de Dolent la recogía Ángel GONZÁLEZ, «En la época del espíritu» (2001), en *Arte y Terror*, *op.cit.*, pp.121-154, cita p.133.

63 PICARD, Gaston, «M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire», *Le Pays*, 24 junio 1917, en APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, pp.988-991, cita p.989: «Orphisme ou surnaturalisme, c'est-à-dire un art qui n'est pas le naturalisme photographique uniquement et qui cependant soit la nature même, ce qu'on voit et ce qu'elle contient, cette nature intérieure aux merveilles insoupçonnées, impondérables, impitoyables et joyeuses». Lo de «escuela literaria» no debió de hacerle mucha gracia a Apollinaire, que no se cansaba de insistir en que no era ninguna escuela sino una actitud, ajena a toda sistematización o adoctrinamiento y, justo por eso, viva, transformativa, relativa.

un realismo conscientemente creador que ni se abandona a raptos oníricos, ni se ciñe a transcribir (semi)automáticamente lo percibido en otra forma de mimesis igual de irrelevante que la del naturalismo fotográfico, ni considera que entre sueño y vigilia exista una diferencia cualitativa cuando lo único que existe son grados de consciencia.⁶⁴ El orfismo, o supernaturalismo, o superrealismo, porque ya vamos viendo que Apollinaire tiene cierta tendencia a intercambiar términos sin muchos miramientos, no sería ninguna transcripción sino una apropiación e interpretación de los fenómenos, o mejor, del dinamismo mismo de la realidad. Lo que interesaba a Apollinaire era observar cómo se configura y se desfigura la realidad, cómo ésta deja de considerarse tal y se convierte en otra. No se trataba de reproducir servilmente la apariencia de la realidad, ni de huir de ella en pos de realidades superiores, sino de imitar, digamos, sus maneras; se trataba de imitar la realidad en tanto que proceso dinámico en continuo decirse y desdecirse. ¿Y qué mejor encarnación de este incesante trabajo y de la capacidad del artista para modificar y reordenar la realidad que Orfeo?

A ojos de Apollinaire, la tan traída y llevada verdad artística residía en la capacidad de una obra de arte para hacer resonar una armonía francamente sencilla e inédita y para conformar un nuevo orden de cosas a partir del léxico con el que cuenta el artista, que, como apuntaba Baudelaire, es su universo visible.⁶⁵

64SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas (Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851), prólogo, traducción y notas de J. R. Hernández Arias, L. F. Moreno Claros y A. Izquierdo, Madrid: Valdemar, col. «letras clásicas» nº11, 2009, pp.247-333. A Schopenhauer le intrigaban vivamente toda suerte de «otras visiones» distintas a la ordinaria. Consideraba que nuestra intuición y conocimiento de la realidad, lejos de ser exclusivamente sensible, es esencialmente una elaboración intelectual, consciente e inconsciente. Junto a la visión ordinaria, Schopenhauer situaba otras visiones entre las que destacaba la «segunda visión», o visión vista en duermevela, «*Schlafwachen*» o «vigilia en el sueño» facilitada por lo que denominaba «*Traumorgan*» u «órgano del sueño». Apollinaire apuntaba que los poetas permiten entrar vivos y despiertos en el mundo de los sueños y así consideraba también Schopenhauer que había que entrar y que estar en ese estado basculante entre sueño y vigilia. Schopenhauer dejaba claro que entre vigilia y sueño no hay brecha, sino sólo un «espectro» de grados de conciencia, análogo al espectro electromagnético de la luz cuya fracción visible a nuestros ojos es mínima, como es mínima la fracción de nuestras percepciones conscientes. Por el contrario, Breton y los suyos no dejarían de distinguir entre ambos como dos estados completamente distintos.

65 BAUDELAIRE, Charles, «Le gouvernement de l'imagination», dentro del «Salon de 1859», en *Œuvres complètes, vol.II, op.cit.*, pp.269-276, cita p.274: «Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition et que l'art de la composition lui-même n'implique pas la composition universelle,

Homo aditus naturae, o lo que es lo mismo, el hombre, añadido a la naturaleza, añade algo a la naturaleza con el arte, distiende la realidad, le afloja el sentido y la despliega.⁶⁶ Cuando Apollinaire hablaba de volver a la naturaleza misma y de hacer una pintura pura hacía referencia a la independencia de toda convención, estética y epistemológica; hablaba de una realidad y de una pintura, de un arte en general, libres de toda carga conceptual, ajenas tanto a la lógica perceptiva racional como al modelo de pensamiento positivista consensuado.⁶⁷ Fuesen las que fuesen las particularidades de los artistas de las primeras vanguardias, desde comienzos del XX todos compartían estos requerimientos elementales. Ozenfant y Jeanneret, con quienes Paul Dermée, defensor denodado del superrealismo de Apollinaire, fundó *L'Esprit nouveau* en 1920, también insistirían en que el purismo y la vuelta a la naturaleza no significaban volver a copiarla.⁶⁸ «El artista

ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir». Baudelaire estaba haciendo referencia a la apreciación de Delacroix acerca de que «la nature n'est qu'un dictionnaire», señalando que mientras los pintores con imaginación hacen uso de los elementos en ese diccionario y, «en les ajoustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle», aquellos carentes de imaginación «copient le dictionnaire» (*ibid.*, p.271), y «à force de contempler, ils oublient de sentir et de penser» (*ibid.*). En este extraordinario ensayo, Baudelaire clarificaba la diferencia entre los artistas «soi disant réalistes», que entienden por realismo representar las cosas como si él no existiera; esto es, «l'univers sans l'homme» (*ibid.*, p.275), y aquellos artistas imaginativos, super-realistas, que saben que «l'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai» (*ibid.*, p.265) y que se dicen: «Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits» (*ibid.*, p.275).

66 Esto tampoco está lejos de las intenciones manifestas de otro poeta como Oscar Wilde. WILDE, Oscar, *Intentions*, Londres: Mc Ilvaine & Co., 1891, p.40: «Nature is no great mother who has born us. She is our own creation. It is our brain that she quickens to life. Things are because we see them and what we see, and how we see it, depends on the arts that have influenced us». Estupenda apreciación la de que las cosas son porque las vemos, y lo que vemos, y cómo lo vemos, depende de las artes que nos han influenciado.

67 APOLLINAIRE, Guillaume, «Réalité, peinture pure» (*Der Sturm*, diciembre 1912), en *Chroniques d'art. 1902-1918*, edición, prefacio y notas de L.-C. Breunig, París: Gallimard, col. «Idées», 1960, pp.344-349, cita p.344: «Les divergences d'opinions de ces artistes me rassuraient sur l'avenir d'un art qui n'est pas une technique mais l'essor de toute une génération vers une esthétique sublime qui exclut la convention de la perspective, sans parler d'autres». En diciembre de 1912, cuando compuso este texto con ocasión de la exposición de Delaunay en Berlín el enero siguiente, Apollinaire todavía no había intensificado el término, aunque ya barruntaba la noción de realidad y realismo superlativos.

68 OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Édouard [Le Corbusier], «Le purisme», en *Après le cubisme*, París: Édition des Commentaires, 1918 (reed. en, pp.59-60: «Le PURISME exprime non les variations, mais l'invariant. [...] Le PURISME veut concevoir clairement, exécuter loyalement, exactement, sans déchets. [...] Le PURISME ne croit pas que retourner à la nature signifie retourner à la copie de la nature». Tres años después, *L'Esprit Nouveau* publicaba una versión condensada del texto («Le purisme», *L'Esprit Nouveau*, nº4, enero 1921, pp.369-380). Recordemos

y el poeta se han esforzado siempre por crear una realidad más pura y más intensa que la realidad cotidiana», decía Dermée precisamente en un pequeño ensayo titulado «Surrealismo color del tiempo», incluido en aquel único número de *Surréalisme* que Yvan Goll publicaría al tiempo que André Breton publicaba su primer manifiesto.⁶⁹ Podríamos decir que el superrealismo de Apollinaire conjugaba o mantenía una relación dialéctica entre una concepción neoplatónica de la realidad, donde se contrapondría una realidad esencial a otra aparente, y una concepción eminentemente moderna en la que entre realidad y ficción sólo habría una diferencia de grado, una cuestión de intensidad; una cuestión de la intensidad de la visión del individuo.

«Busco observar siempre la naturaleza. Tiendo a la semejanza, a una semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo superreal. Es así como concebía el surrealismo, pero la palabra era empleada de modo completamente distinto», dijo ese «ojo superrealista» que era Picasso en más de una ocasión.⁷⁰ Picasso, escapista, como Apollinaire, de toda sistematización, se tenía, también como aquel, por superrealista en tanto que la semejanza que buscaba con la realidad no era, digamos, «epidérmica», sino «procesual»; esto es, pretendía proceder de manera análoga, comprender la dinámica creativa de la realidad para poder participar en su re-configuración, modificando la representación que nos hacemos de ella. No *tromper l'oeil*, sino *tromper l'esprit*; no engañar al ojo, sino ponerlo y ponernos en problemas.⁷¹ El mundo, ya lo sabíamos, es voluntad y representación. Pero volvamos al prefacio de *Las Tetas de Tiresias*.

que el nº26 (1924) de la revista era un número especial dedicado a Guillaume Apollinaire cuya portada ilustraba uno de los retratos del poeta herido que le hizo Picasso y que, además de varios poemas y cartas del poeta, incluía ensayos de Roch Grey, André Salmon, Paul Dermée, Francis Picabia, Henri Hertz, Ivan Goll, Alberto Savinio y Tristan Tzara.

69 GOLL, Yvan, *Surréalisme*, nº1, 1924, reed. París: Jean-Michel Place, 2004, p.13: «L'artiste et le poète se sont toujours efforcés de créer une réalité plus pure et plus intense que la réalité quotidienne».

70 BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, op.cit., p.44: «Je cherche à toujours observer la nature. Je tiens à la ressemblance, à une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, atteignant le surréel. C'est ainsi que je concevais le surréalisme, mais le mot était employé tout autrement...». Éstas fueron unas declaraciones de Picasso a André Warnod en 1945. Antes de la reedición de *Du Cubisme* le decía a Metzinger tres cuartos de lo mismo.

71 GILOT, Françoise, LAKE, Carlton, *Vivre avec Picasso*, París: Calmann-Lévy, 1965, p.70. En referencia a los *papier collés*, François recordaba que Picasso decía querer «[se] débarrasser du *trompe-l'oeil* pour trouver le *trompe-l'esprit*». «No engañar al ojo, sino al espíritu», summa intencional de Picasso casi en forma de pequeño *haiku* que es fácilmente extensiva a toda su obra y al propósito de las artes en general.

«Cuando el hombre quiso imitar la marcha creó la rueda, que no se asemeja a una pierna. Hizo así superrealismo sin saberlo».⁷² Aquí está la clave de la escurridiza cuestión: ser superrealista es cambiar una rueda por una pierna; o mejor, ser superrealista es decir, emulando la apropiación de *dicta* latinos tan cara a Apollinaire, «como la pierna, la rueda». La invención de la rueda aparece como paradigma de la imaginación y la voluntariosa capacidad creadora o hacedora del ser humano, que desborda la simple imitación de la naturaleza, que parte de la realidad para darle otra vuelta de tuerca y sacarla de quicio. La realidad no es mera apariencia, como su representación plástica no puede ser meramente retiniana; una y otra son *cosa mentale*. Pasamos así de reformular la sempiterna máxima horaciana a reformular la no menos repetida de Leonardo, poeta y pintor, videntes ambos, «creadores, inventores y profetas», a decir de Apollinaire.⁷³

«Se puede ser poeta en cualquier ámbito», decía Apollinaire; «basta con ser aventureros y salir a descubrir».⁷⁴ Ser poeta es tener voluntad e imaginación, sencillamente; es ser perspicaz se sea pintor, físico o lo que se quiera; y es saber llenarse los ojos de magia, de lo maravilloso porque, como apuntábamos, para descubrirlo en la realidad hay que compartir su naturaleza, hay que devenir el elemento y el objeto de la visión. El poeta sabía que lo extraordinario de algunas obras de arte es su capacidad para hacer echar en falta cosas olvidadas e incluso no tenidas, para hacer que cada cual busque en sí al «niño milagroso»;⁷⁵ porque ese niño recuperado, el que sabe olvidar tras el estudio, tiene de nuevo los ojos llenos de magia y sabe hacer uso de su imaginación para desplegar el campo de sus experiencias configurando nuevos territorios que explorar emocional y conceptualmente. «La imaginación es la más científica de las facultades, porque

72 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tiresias*, op.cit., p.12: «Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a crée la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir». François Gilot recordaba que Picasso citaba a menudo este ejemplo que le gustaba poner a Apollinaire de lo que ha de ser la creatividad artística. GILOT, Françoise, LAKE, Carlton, *Vivre avec Picasso*, op.cit., p.294.

73 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes», en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, op.cit., p.952: «des créateurs, des inventeurs et des prophètes». Esta consideración remite a aquella hecha por Walter Benjamin de que cada época sueña la siguiente.

74 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes», en *Œuvres en prose complètes*, vol. II, op.cit., p.950: «On peut être poète dans tous les domaines, il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte».

75 APOLLINAIRE, Guillaume, «Un fantôme des nuées», en *Calligrammes*, París: Mercure de France, 1918, con retrato del poeta por Picasso: Apollinaire concluía el poema subrayando que «chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux».

sólo ella comprende la analogía universal», decía bien Baudelaire.⁷⁶ Imaginación que no es mera fantasía, sino una «facultad casi divina» que capta «las relaciones íntimas entre las cosas, las correspondencias y las analogías».⁷⁷ También para Apollinaire, crear, o lo que es lo mismo, re-ordenar un caos, era la más divina de todas las audacias.⁷⁸ He aquí la diferencia radical entre el paradigma clásico de artista inspirado cuya mano guía una fuerza ajena a él, que sería recuperado por románticos y surrealistas bretonianos, y el de artista moderno, que no recurre a ninguna musa inspiradora porque él mismo es capaz de alumbrar, de dar a luz *prolem sine mater creatam*. A decir de Apollinaire, Picasso había sido, durante un tiempo, uno de aquellos artistas inspirados que, sin embargo, se había metamorfoseado en uno de estos otros artistas creadores que escapan divinamente de las estrecheces del razonamiento lógico para reformular la realidad; en uno de estos subversivos *bricoleurs* que deconstruyen y reconstruyen la realidad haciéndola así también suya.

A ojos de Apollinaire, ésta era la revolución estética del siglo XX: la del abandono de la imitación por la creación. La «idea divina, que es en nosotros tan viva y tan cierta», apuntaba Apollinaire, «es esa renovación perpetua de nosotros mismos, esta creación eterna, esta poesía siempre renaciente de la que vivimos».⁷⁹

76 BAUDELAIRE, Charles, «Lettre à Alphonse Toussent [lundi, 21 janvier, 1856]», en *Lettres. 1841-1866*, París: Société du Mercure de France, 1906, pp.83-85, cita p.83: «Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, –et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle *la correspondance*».

77 BAUDELAIRE, Charles, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», en POE, Edgar, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, traducción de Charles Baudelaire, París: Michel Lévy frères, 1875, pp.V-XXIV, cita p.XVI: «L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies».

78 APOLLINAIRE, Guillaume, «Les poètes d'aujourd'hui», en *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, pp.913-916, cita p.915: «Elles [las «audaces de toutes sortes» de los miembros de L'Abbaye, y cita a Jules Romains] tendent toutes vers l'ordre qui est la plus divine des audaces puisque créer n'est rien autre qu'ordonner un chaos».

79 APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes*, en *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, p.952: Esa «idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, est ce perpétuel renouvellement de nous mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons». Carl Einstein también abogaría por este ponerse en crisis, cuestionarse y reposicionarse. EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.138: «De combien de courage ne faut-il pas disposer pour détruire constamment le réel convenu et se contraindre ainsi –à la derive sur un radeau étroit– de créer sans cesse une réalité nouvelle. On accélère de sorte la naissance et la mort du réel, et l'on détruit, dans une inquiétude éternelle, sa propre personnalité.» Este texto de Einstein sobre Georges Braque es tan jugoso como el de *L'Esprit nouveau*; ambos escritores comparten su carácter intuitivo,

Lo divino es repensarse constantemente, desdecirse y reposicionarse, replantearse la realidad externa y propia, jugarse el todo por el todo, ponerse en peligro de muerte y, aún más, liquidarse valiente y sencillamente.⁸⁰ Apollinaire no fue el primero ni el único en insistir en el necesario abandono de la imitación por la creación. También Saint-Pol-Roux, «el poeta durmiente», observaba que el arte iba a dejar de «reproducir» para «producir» realidad;⁸¹ y Pierre Reverdy incidía en que la creación artística debía ser precisamente eso, «un arte de creación y no de reproducción o interpretación»;⁸² un arte de creación de imágenes nacidas «de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones entre las dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, más potencia emotiva y realidad poética tendrá».⁸³ El realismo

su combatividad, lo a menudo confuso e impreciso de sus escritos, la preeminencia otorgada al cubismo, y más exactamente a Picasso y Braque, sobre el resto de movimientos artísticos, entendido como el revolucionario estilo de la época.

80 Carl Einstein hablaba de cierta «force meurtrière de l'œuvre d'art», en tanto que liquida la realidad, particular y social, del espacio interior y del externo; ni la realidad, ni la historia, ni la «identité des objets» son únicos y unívocos. EINSTEIN, Carl, «Notes sur le cubisme», *Documents*, nº3, 1929, pp.146-159, cita p.152.

81 SAINT-POL-ROUX, «Réponse périe en mer», *Mercure de France*, nº103, 1913, p.656. A Breton le gustaba recordar la anécdota de Saint-Pol-Roux. En el *Second Manifeste* (1930) evocaba el duermevela en el que escuchaba una frase llamar al cristal de su conciencia y hacía referencia, de nuevo, a que al dormir «el poeta trabaja». BRETON, André, *Œuvres complètes, vol.I, op.cit.*, pp.781-833, ver p.397. Sobre «duermevelas», ver SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y Paralipomena, op.cit.*

82 REVERDY, Pierre, «Sur le Cubisme», *Nord-Sud*, nº1, 15 de marzo 1917 [edición facsimil de *Nord-Sud*, París : Jean-Michel Place, 1980], pp.5-7, cita p.6: «Le cubisme est un art éminemment plastique; mais un art de création et non de reproduction ou d'interprétation». REVERDY, Pierre, «Essai d'esthétique littéraire», *Nord-Sud*, nºs 4-5, junio-julio 1917, pp.4-6, cita p.4: «On peut vouloir atteindre un art qui soit sans prétention d'imiter la vie ou de l'interpréter»; «il est évident que l'art compris comme on voulait jusqu'à présent qu'il fût compris n'était qu'un amoindrissement de la réalité, un parasite de la réalité, puisqu'il ne servait qu'à l'imiter ou à l'interpréter [...] Car imiter le mieux possible c'est bien créer le moins possible» (pp.5-6). «Il faut préférer un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui, à l'aide de ces éléments et de moyens nouveaux purement artistiques, arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même. Cette œuvre devra avoir sa réalité propre, son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera rien autre chose qu'elle-même» (p.6).

83 REVERDY, Pierre, «L'Image», *Nord-Sud*, nº13, marzo 1918, s.p. [pp.1-3]: «L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique». Con estas palabras, en 1918, Reverdy daba una clara definición de la imagen dialéctica benjaminiana y en ellas se explica en buena medida el interés de Walter Benjamin por el surrealismo. En su Manifiesto del Surrealismo, Breton recogía las palabras de Reverdy, consciente de que estas le

defendido por Reverdy no era figurativo, sino figurante, pues no imitaría nada, sino que dotaría de figura a sus visiones; y no era idealista, sino materialista, pues trabajaría sobre la realidad vista; de aquí que apuntase que los retratos de Picasso no eran copias del natural, sino objetos *imaginés d'après nature* o, dicho de otro modo, procesados de experiencias. Apollinaire nunca dejó de insistir en la idea de que el artista digno de ese apelativo ha de tener algo mágico, divino en tanto que creador de realidades, cuyas obras son condensaciones de fuerzas, concretas, visibles y experimentables, fulguraciones visuales que sorprenden, extrañan e inquietan al observador derrumbando su realidad y empujándole a reconfigurarla. Si el viejo objetivo del arte había sido despertar una emoción en el observador con fines aleccionadores orientados en un sentido dado, el nuevo objetivo era más simple y complejo que aquel, pues se trataba sencillamente de irritarle, entendiendo esta irritación como elemento dinámico esencial para la vida.⁸⁴

Vincular y organizar, descubrir estructuras, secretas e inesperadas relaciones, es lo que proporciona más placer al niño y al adulto, al artista, al físico o al filósofo. El luminoso placer del «¡ahá!» o, mejor, del «ah-ah» babuino de Bosse-de-Nage que da voz a despertares translúcidos y profanos. Creer que percibir se reduce a ver sería olvidar lo esencial: las asociaciones y estructuras que establecemos, el conocimiento que forjamos con la ayuda de la memoria a partir de lo que vemos. Pensar que las obras de arte han de ceñirse a lo visible a simple vista sería de la misma ingenuidad grosera; sería reducir fenómenos complejos y cambiantes a un único aspecto; sería pensar sólo el qué y no el cómo de las cosas; sería conformarse con identificar y no aventurarse a establecer

brindaban la definición más justa de imagen surrealista, una «creación pura del espíritu»; si bien obviaba el resto de lo dicho por Reverdy, pues a la suspensión de sentido ha de seguirle una búsqueda de sentidos y de correspondencias, esto es, un movimiento de reflexión crítica que, sin embargo, para Breton y los suyos carecía de interés. BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Les Manifestes du Surréalisme*, París: Le Sagittaire, 3ª ed. 1946 [1924], pp.20-21: «Un homme, pour le moins aussi ennuyeux que moi, Pierre Reverdy, écrivait: L'image est une création pure de l'esprit».

84 FÉRÉ, Charles, *Sensation et mouvement Études expérimentales de psycho-mécanique*, París: Félix Alcan, 1887. Féré analizaba la relación entre los estímulos y la reacción «dinamogène» o «esthésiogène» que operan sobre el cuerpo, identificando zonas más o menos sensibles y generadoras de movimiento –zonas dinamógenas, erógenas o histerógenas: «Ces zones dynamogènes et hystérogènes dont l'irritation détermine ainsi suivant son intensité de l'excitation (dynamogénie) ou de l'épuisement (inhibition, action d'arrêt) peuvent siéger dans des organes profonds, [...] mais elles sont souvent cutanées» (p.31); «toute espèce d'irritation périphérique a pour résultat une modification de l'état dynamique» (p.31). Uno los ejemplos puestos por Féré era el de la excitación visual para mitigar un acromatismo: tras la observación prolongada del rojo, el ojo gana sensibilidad «on voit l'acuité visuelle augmenter, le champ visuel s'étendre» (p.79).

relaciones, descubrir pautas y ritmos desapercibidos. Cuando Apollinaire, Saint-Paul-Roux y Reverdy afirmaban que el artista no puede limitarse a imitar, sino que ha de crear, decían también con ello que no ha de acumular conocimientos, sino practicar una actitud vital crítica y desestabilizadora.⁸⁵

Qué duda cabe que descubrir estructuras y establecer insólitas correspondencias es una vital fuente de placer; generadora de ese placer elemental de la conquista de nuevos territorios para la emoción y el pensamiento que artes plásticas y ciencias facilitan por igual a exploradores en pantuflas. A propósito del descubrimiento de Röntgen, Henri Poincaré manifestaba su entusiasmo ante la promesa de nuevas y extraordinarias incursiones en lo desconocido «Allí hay todo un mundo que nadie sospechaba», exclamaba; «¡A cuántos inesperados huéspedes hay que alojar!»⁸⁶ El artista, poeta o científico, hace aparecer «mundos nuevos que amplían los horizontes, multiplican sin cesar su visión», facilitando a otros «la alegría y el honor de proceder sin cesar a los descubrimientos más sorprendentes».⁸⁷ El artista no reproduce miméticamente la realidad, se recrea recreándola; extiende el horizonte de experiencias de los que no alcanzan a ver lo que él; cede sus ojos videntes a otros cortos de vista brindándoles el placer de descubrir lo maravilloso cotidiano que si no se conoce no se ve, ni se busca, ni se necesita; revela correspondencias que cuanto más distantes y contradictorias, cuanto más inesperadas y sorprendentes, más intensas y emocionantes. Carl Einstein coincidía con Apollinaire en que la visión

85 Dado que saber ver es saber relacionar, nuestra comprensión de la realidad crecerá de forma proporcional a la riqueza de las asociaciones que podamos establecer. Como en términos biológicos, la riqueza está en la diversidad cualitativa y no en la cantidad de dichas relaciones. Si tratamos de comprender la realidad física y cultural que nos rodea, hemos de observar la multiplicidad de elementos que la conforman. Es un error pensar que las cuestiones que ocupan a artistas, científicos, ingenieros o filósofos difieren fundamentalmente; de hecho, objetivos, criterios y estrategias son semejantes, como también lo es la curiosidad y el afán creativo que los mueve. Compartimentar las áreas del conocimiento no supone más que empobrecer el resultado. Tampoco nuestro sistema perceptivo funciona tanto por análisis como por síntesis: las redes neuronales reciben varios *inputs* que combinan para emitir un solo *output*.

86 POINCARÉ, Henri, *La Science et l'hypothèse*, París: Flammarion, 1902, p.209: «Il y a là tout un monde que nul ne supçonnait. Que d'hôtes inattendus il faut caser!». Poincaré, uno de los científicos a los que Roentgen envía su comunicado preliminar en 1895, presentaría las primeras radiografías tomadas en Francia, realizadas por Paul Oudin y Toussaint Barthélemy, ante la Académie des Sciences sólo dos semanas después de conocerse el descubrimiento. POINCARÉ, Henri, «Les Rayons cathodiques et les rayons Röntgen», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº7, 20 de enero 1896, pp.52-59.

87 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tiresias*, *op.cit.*, p.18: los poetas hacen aparecer «des mondes nouveaux qui élargissent les horizons, multipliant sans cesse sa vision», «lui fournissent [al resto] la joie et l'honneur de procéder sans cesse aux découvertes les plus surprenantes».

desborda con creces lo óptico y que la tarea del artista es tener visiones y «poner en movimiento la realidad todavía invisible», disolver la realidad convencional y revelar lo no-visible en tanto que quedaba fuera de sus márgenes.⁸⁸ El realismo de veras, el superrealismo, despliega la realidad, crea, o mejor, gana realidad a partir de lo que antes era ficticio; en este sentido, podríamos decir que las obras de arte son realidad futura en potencia.⁸⁹ Si Apollinaire hablaba de un arte que se elevaba hacia la concepción y la creación, Einstein por su parte señalaba que «el verdadero realismo no quiere decir imitación, sino creación de objetos».⁹⁰ Como «dios creador», el artista dispone a su gusto, reorganiza y

88 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, pp.67 y 113: ver es «mettre en mouvement la réalité encore invisible». Las obras de arte «irrationalizan el mundo». Einstein, como Apollinaire, actualiza el antiguo poder anticipador de los artistas y la potencia catártica de las obras de arte (pp.31-33). También como Apollinaire, Einstein consideraba que el cubismo había propiciado la revolución de la visión del mundo y, con ello, la transformación del sujeto, de mi yo *petit-bourgeois* (pp.15, 21, *passim*), y de la realidad de la cual forma parte constitutiva: «Le cubisme m'apparaît comme l'effort le plus important depuis des siècles pour déterminer le réel d'une manière nouvelle et contraignante sur le plan optique; on créa une vision nouvelle, on transforma la force et la structure de la vision et détermina de manière nouvelle l'image optique du monde qui était réduite à une masse anecdotique confuse d'objets. Il ne s'agissait plus d'une variante, mais du changement de la vision». El arte interesaba a Einstein en la medida en que puede transformar la visión, tanto la forma de ver como lo visto, y reconfigurar la realidad establecida, consensuada y fijada (p.25); de aquí que insistiese en que el cubismo era más que una cuestión meramente óptica, «una cuestión de energía», cuestión de la energía exigida y activada en quien observe las obras. EINSTEIN, Carl, «La Fabrication des fictions» (años 30, publicados póstumamente por Sibylle Penkert en 1973), *Art Press*, nº185, noviembre 1993, p.27: extractos de este enorme manuscrito subtítulo «Une défense du réel» dirigido contra los artistas e intelectuales de los años treinta vendidos a las ideologías dominantes y especialmente virulento contra los surrealistas de Breton; en MEFFRE, Lilianne, *Carl Einstein et la problematique des avant gardes dans les arts plastiques*, Berna: Peter Lang, 1989, pp.97-135. EINSTEIN, Carl, *Traité de la Vision* (1939-1940), reproducido en *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, nº58, invierno 1996, pp.30-49. Denso boceto de un tratado que quedaría inédito donde Einstein distinguía entre «vista» (*sehen*) y «visión» (*schauen*) y consideraba la experiencia visual como una experiencia dinámica dialéctica.

89 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.71-72: «L'erreur fondamentale du réalisme classique semble résider dans le fait qu'il identifiait la vision avec la perception, c'est-à-dire qu'il déniait à celle-là sa force essentielle de création métamorphe. Cette attitude positiviste rétrécissait la portée créatrice de la vision, tout comme elle écourtait l'étendue du réel. Celui-ci était un tabou préétabli et la vision était limitée à l'observation passive. Or, cette conception positiviste n'embrasse qu'un minimum de réalité : le monde visionnaire se situe au-delà d'elle, et les structures secrètes des processus lui apparaissent comme négligeables. Toute perception n'est qu'un fragment psychique. Masi à cette tendance à l'adaptation patiente s'oppose la passion de l'anéantissement d'une réalité conventionnelle, la frénésie de l'élargissement du réel. [...] Le véritable réalisme ne veut pas dire imitation, mais création d'objets. [...] Une réalité en croissance se substituera à l'ancienne réalité rigide. Réalité ne signifie plus répétition tautologique».

90 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.72: «le véritable réalisme ne veut pas dire imitation, mais création d'objets».

echa mano «de todos los milagros a su disposición», «no con el único objetivo de fotografiar eso que llamamos una loncha de vida sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad», absurda, paradójica, reversible, inesperada.⁹¹ Si bien la fotografía era considerada la antítesis del arte «productor de realidad», la radiografía, lejos de ser mera mimesis de la realidad aparente, aparecía como paradigma de la síntesis analítica de la realidad, de sus espacios y estructuras, en una forma completamente nueva que, por ende, aunaba lo extraordinario de la ciencia y lo maravilloso de la magia. La radiografía hacía surgir la vida en toda su enigmática, cómica y paradójica realidad, descarnada, translúcida y «transparente», hecha de huecos y de resonancias, paradigmática imagen abierta y cerrada que presentaba el fantasma exterior y los entresijos del cuerpo en el colmo de la profundidad abreviada.

Crear, imaginar, tener visiones, hacer milagros, o mejor magia, es concebir *prolem sine mater creatam*, es pensar y tener ideas como el marido de Teresa –que intercambiaría rol social con ésta convirtiéndose en mujer de Tiresias– tenía niños; esto es, a razón de unos 40.049 por cabeza. Y si lo único que hacía falta para repoblar Zanzíbar–París era hacer más el amor y tener más niños, la despoblación en términos de imaginación y reflexión crítica voluntaria y autónoma sólo requeriría ponerse a sentir y a pensar. Cinco meses después del estreno de su drama superrealista, en la lectura de *El espíritu nuevo y los poetas* el 26 de noviembre de 1917, Apollinaire retomaba el tema de la «prole concebida sin madre» hablando en este caso de máquinas *filles nées sans mère*, concebidas por voluntad e imaginación del individuo; una y otra sus dos recursos más preciados. Máquinas y obras de arte, artilugios y artefactos varios, son creaciones concebidas a partir de la realidad vista a través del temperamento de su autor. Apollinaire insistía en que de tener prole monogénicamente «no debe chocar más que ciertas invenciones imposibles de los escritores de moda de lo maravilloso llamado científico», pues ¿qué podía ser más fantástico e inverosímil que navíos submarinos, ciudades aéreas o telefonoscopios, o, ya puestos, aparatos que disuelvan las opacidades de la materia?⁹² Artes plásticas y ciencias ofrecen visiones, intuiciones sintéticas y rigurosas de lo posible. Unas y otras contribuyen a desarrollar la capacidad creativa del ser humano; permiten ver maravillosamente.

91 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tiresias*, op.cit., p.37: el artista echa mano «de tous les mirages qu'il a à sa disposition», «non pas dans le seul but de photographier ce que l'on appelle une tranche de vie mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité».

92 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, op.cit., pp.13-14: ésto «ne doit pas plus choquer que certains inventions impossibles des romanciers dont la vogue est fondée sur le merveilleux dit scientifique».

Para llenarse los ojos de magia y ver, para descubrir lo maravilloso, Apollinaire facilitaba *philtres de phantase*.⁹³ Así calificó al conjunto de cuentos que conformaban *El Heresiarca y Cía.* y que, en 1910, le reportarían el primer reconocimiento oficial a su literatura en forma de tres votos para el Goncourt.⁹⁴ Los «filtros de fantasía» de Apollinaire, escritos con «ph-» de «phantasme», tienen algo de filtros ópticos y algo de brebajes que funcionando, bien por superposición, bien por absorción, hacen ver con otros ojos; los unos remiten de nuevo a Baudelaire, quien ensalzaba las bondades de mirar a través de cristales de colores, y los otros a Cervantes y a su licenciado Tomás, intoxicado con un bebedizo que le hacía sentirse hecho de vidrio;⁹⁵ ambos hacen ver las cosas con

93 APOLLINAIRE, Guillaume, «Surnaturalisme », *Les Soirées de Paris*, 15 de mayo 1914, p.248 : «Le poète d'Alcools a toujours aimé la fantaisie et dans la dédicace de l'*Hérésiarque et Cie.* il a qualifié lui-même ses contes: des *philtres de phantase*. Toutefois, on comprendrait mal sa poésie et surtout celle de maintenant en n'en voyant point la réalité. Il faut cependant qu'on le sache, il s'agit là d'une poésie entièrement naturelle et sans rien de factice et ce qui en paraît le plus fantaisiste est souvent le plus vrai. C'est un naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, un surnaturalisme, tout à fait en accord avec les œuvres surnaturalistes des autres arts et la fantaisie de Guillaume Apollinaire n'a jamais été autre chose qu'un grand souci de la vérité, un minutieux souci de vérité. Rien n'est beau que le vrai... »

94 APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Hérésiarque et Cie* (1899-1910), en *Œuvres en prose complètes*, vol.I., op.cit., pp.83-223.

95 Otro de los proyectos amasados por Apollinaire y Picasso fue la traducción ilustrada de *El licenciado vidriera* de Cervantes. La primera mención al proyecto que se conserva aparecía en una carta de Picasso al poeta, del 1 de agosto de 1910, aceptando la propuesta que desafortunadamente, un par de cartas después se diluía. En 1917, el proyecto resurgía fugazmente en otra carta de Apollinaire anunciando el comienzo de la traducción de la *Novela Ejemplar cervantina* que no llevó a término. CAIZERGUES, Pierre, SECKEL, Hélène, *Picasso/ Apollinaire: Correspondance*, op.cit., p.78: (carta nº45, Cadaqués, 1 de agosto 1910) «Mon cher Guillaume./ J'ai bien reçu ta lettre [la carta en cuestión no se ha encontrado] et ce entendu pour le *Licenciado Vidriera* que ne est pas de Cervantes comme tu dis mais de Quevedo tu as du te tromper./ Depuis longtemps je crois te avoir parlé de cete livre que je crois un des plus originaux de la literature Espagnole. Je pense que Quevedo et un homme beaucoup plus important que Cervantes et je crois que en France et peut conu./ Je suis décidé à que nous faisons cete traduction et pour la placer je ne sui spas inquiet je crois que nous pourrons avoir un peu de argent la dessus». Apollinaire contestaba el 7 de agosto (carta nº46, pp.78-79), diciendo que se había encontrado con Kahnweiler cuando leía su carta y le había hablado del *Licenciado*, pero no demasiado porque no sabía si sería bueno editarlo con él. Unos días más tarde contestaba Picasso (carta nº47, p.81), avergonzado por haber asegurado que el *Licenciado* era de Quevedo e insistiendo en que lo traducirían ese invierno. El 17 de agosto (carta nº48, p.81) Picasso escribía sugiriendo comenzar a trabajar la semana siguiente, si el poeta continuaba en París. Esta es la última referencia al proyecto hecha por alguno de ellos en su epistolario hasta el 22 de marzo de 1917 (carta nº121, pp.149-150), cuando Apollinaire aludía al mismo anunciando a Picasso que había comenzado la traducción del texto. Desde entonces, la que habría sido una magnífica edición de *El Licenciado Vidriera* se quedaba definitivamente en proyecto a penas definido. El interés de Apollinaire por la transparencia y la invisibilidad, facilitada por camuflajes como por cirugía estética, jugó un papel destacado en su poética, dedicando relatos

otros ojos, libres de las convenciones de la estética y de la lógica racional, y dejan «surgir la vida misma en toda su verdad», como apuntaba Apollinaire, que es paradójica, trágica, heroica, irónica, mágica sin más. Si Guillaume Apollinaire no hacía distinguos entre las artes plásticas y las científicas era porque lo que consideraba arte era la transformación del individuo, de su realidad particular y de la colectiva, o, cuanto menos, la reconfiguración de su percepción de la realidad, así como de la percepción que el resto tuviera de uno. Esto aclara la fascinación del poeta por la magia y la medicina, especialmente por la psiquiatría, la cirugía estética y el «arte dentario», a los cuales dedicó artículos y relatos encantadores, así como el hecho de que entre los seudónimos bajo los que se camuflaba incluyese los de Dr. Presentimiento y Paracelso.⁹⁶ Este alquimista suizo del Renacimiento, fundador de la filosofía hermética, sostenía la idea intemporal de que la vida de todo ser es inseparable de la del resto del universo.⁹⁷ Como Marcel Duchamp, Apollinaire manejaba la idea de una alquimia moderna sin piedras filosóficas cuyos elementos esenciales, sal, sulfuro y mercurio, se transmutarían en humor, sorpresa e imaginación; una alquimia moderna, conjugación de arte, magia y ciencia, que seguía requiriendo una iniciación. Con su otro alias, Dr. Presentimiento, Apollinaire aludía a la consideración oracular que él mismo tenía para consigo y que muchos de sus coetáneos compartían a pesar de considerar sus anticipaciones artísticas frecuentemente vagas y peregrinas; en todo caso, tan acertadas como problemáticas. La figura del Dr. Presentimiento conjugaba magia y ciencia, videncia y medicina como si de un chamán se tratase, haciendo un guiño al *'patafísico* Dr. Faustroll y, consecuentemente, al célebre para-

y artículos a esta cuestión del hombre particular y socialmente invisible.

96 En 1911, *L'Heresiarque et Cie.* compilaba un puñado de relatos con esta temática mágico médica que Apollinaire abordaría en múltiples artículos de prensa y entre los que cabría señalar: APOLLINAIRE, Guillaume, «Petites recettes de magie moderne», *Les Soirées de Paris*, nº7, 1912, pp.210-213, cita p.210: «L'industrie du MAGICIEN qui de nos jours s'élève aux proportions de l'un des arts les plus agréables, je dirais presque les plus utiles au monde élégant». APOLLINAIRE, Guillaume, «Vie anécdotique. M. Paul Bourget et les aliénés», *Mercure de France*, 16 de diciembre 1913, pp.862-864: se interesaba por el uso que hacía Bourget de los delirios de los internos de un psiquiátrico como material literario, componiendo textos a modo de *collage* de frases inconexas, un uso semejante a su propio método de composición poética a partir de las palabras sueltas cazadas por la calle como mariposas. *Fenêtres* sería uno de estos poemas en que los ecos y resonancias periféricas que escapan a la lógica de la percepción racional consciente cristalizan, dando cuenta de la experiencia integral de un momento. APOLLINAIRE, Guillaume, «Échos. Les Médecins-Poets», *Mercure de France*, 1 de mayo 1917, p.186: «La médecine est un art comme la poésie». APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art*, *op.cit.*, pp.548-554: recoge varios artículos publicados *Les Arts à Paris*, la revista de Paul Guillaume, en 1918 bajo estos y otros seudónimos.

97 GOLL, Yvan, *Le Char triomphal de l'antimonie*, París: Éditions Hémisphères, 1949: incluía una «Chanson de Paracelse», «prince du phosphore», y habla transmutaciones y visiones radiológicas de «dedos inhumanos devenidos transparentes y castamente desnudos».

científico Dr. Fausto, de plena actualidad a mediados del XIX con la aparición del mesmerismo, así como a la mítica crisis de la ciencia que convocaba.

El ingenioso diálogo que Apollinaire entablaba en *Las Tetas de Tiresias* entre el gendarme y el marido, entonces ya mujer, de Teresa, da muestra de los filtros de fantasía de que hablaba. Aquel, o aquella, decía ser «una honesta mujer-caballero / Mi mujer es un hombre-dama [...] Ella es soldado ministro miérdico».⁹⁸ Aseveración que Jarry habría apostillado diciendo: «Aunque seas mujer, veo sobre el muro la sombra de tu barba».⁹⁹ Después de hacer resonar el célebre *merdre* ubuesco, Tiresias daba el pie a otros juegos «ortográfico-semánticos» de sentidos dobles, reversibles y sin-sentidos que Apollinaire observaba como sencillo recurso con el que evidenciar las acordes dobleces de la realidad y de su representación plástica. «Madre de los senos», señalaba el gendarme; «han hecho explosión, pero ella es más bien miérdico», replicaba el marido; «madre de los signos», continuaba el primero; «después de todo se trata del arte de curar a los hombres», sentenciaba el otro. En efecto, Teresa, entonces Tiresias, madre de los senos, madre de los signos, progenitor(a) ama de cría que nutre y altera el estado previo de las cosas que unos llaman curar, otros inducir estados alterados de conciencia y otros sencillamente poner en un trance. Tanto Jarry como Apollinaire coincidían en atribuir a las artes la capacidad de curar, restituyéndole su clásica función catártica, que tiene que ver esencialmente con derrumbar un modo de ver, con curar la ceguera que, por cierto, fue una de las primeras virtudes atribuidas insensatamente a los rayos-x, *farmakon*, remedio y veneno para todo. Apollinaire insistía en que, así como los oráculos de las sibilas están sujetos a interpretaciones, la realidad está abierta a interpretaciones que en ocasiones son mutuamente contradictorias. Visto y no visto, lo que unos ven, prevén o presienten, otros ni siquiera lo contemplan. De aquí la necesidad de filtros de fantasía, recursos para quienes no ven visiones pero tienen querencias superrealistas, para quienes asumen la peligrosa responsabilidad de querer ver mejor y pensar mejor, con conciencia honda y jovial de que esto conlleva dislocar su pensamiento y su realidad entera. Estos filtros querrían funcionar en palabras de la misma forma en que, como decía bien Georges Bataille, funcionan

98 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tiresias*, op.cit., p.64: «Je suis une honnête femme-monsieur / Ma femme est un homme-madame [...] Elle est soldat ministre merdecin». «-Mère des seins»; «-Ils ont fait explosion mais elle est plutôt merdecine»; «-Mère des cygnes»; «-Il s'agit après tout de l'art de guérir les hommes».

99 BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (Paris: Galerie des Beaux Arts, 1938), Paris: José Corti, 1995, p.11: La voz *femme*, rubricada precisamente por Jarry, reza «bien que tu sois femme, je vois sur le mur l'ombre de ta barbe».

en pintura las obras de Picasso.¹⁰⁰

Visto lo visto, podríamos decir que el superrealismo de Apollinaire no era otra cosa que un sistema de analogías sorprendentes con el cual dar cuenta del espesor de la realidad, de su naturaleza dinámica y dialéctica y de sus lógicas y absurdos, y con el cual reactivar la capacidad crítica del individuo. La sencilla y maravillosa pretensión de Apollinaire era hacernos ver la realidad con otros ojos, hacernos responder a sus interpelaciones, hacernos cuestionarla, desdecirla, repensarla y re-posicionarnos en ella con honda jovialidad. Intrépida aventura la de ver lo no visto, para la cual tanto el poeta como un buen número de sus contemporáneos encontraron un extraordinario recurso analógico en los rayos-x y en su huella radiográfica. Aquella luz reveladora evidenció que la realidad, o dicho de otra forma, las condiciones de existencia, lejos de ceñirse a lo conocido y de ser única y únivoca, se desplegaba más allá de toda certidumbre epidérmica y se revelaba reversible y reformable al placer de los artistas y al placer de cualquiera que se pusiera a sentir y a pensar para dar lugar a otra realidad tan posible e incoherente como la antes convenida. Como habían hecho Jarry, Roussel, Alphonse Allais o Charles Cros, y como harían Picasso, Duchamp, Picabia o De Chirico, Apollinaire se esmeró en poner de relieve este carácter dinámico y dialéctico de la realidad dislocando la visión y el pensamiento y deslocalizando o transponiendo el modelo de realidad convencional, sustituyéndolo por otro tan alejado de los parámetros de aquel como se pueda; o, más precisamente, no deslizando uno en el lugar del otro, sino superponiendo al dado otros tantos posibles. Este modo basculante de ver, digamos, radiológicamente, sólo apto para ojos avezados, es el arte de ver en que aquellos se empeñaron.

100 BATAILLE, Georges, «Le jeu lugubre», *Documents*, n°7, diciembre 1929, pp.369-372, cita p.369: por qué no escribir, dice, que «quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée». Las formas dislocadas, des-localizadas, ilocalizables, in-verificables de Picasso, dislocan la visión y la visión dislocada disloca inevitablemente el pensamiento. Veíamos que Carl Einstein ya planteaba esa idea de que la transformación de la forma es transformación de la visión y que ésta es transformación del pensamiento. Unas líneas más arriba, Bataille incidía en la idea de las «repercusiones» o «resonancias» de las formas entre ellas y con el espacio –recordemos los *resonateurs* de Charles Henry– para apuntar que éstas son la causa de que la pintura de Picasso, como él quería, *trompe l'esprit*: «Si les formes réunies par un peintre sur une toile n'avaient pas de répercussion, si par exemple, puisqu'on parle de voracité –même dans l'ordre intellectuel– des ombres horribles qui se choquent dans la tête, des mâchoires aux dents hideuses n'étaient pas sorties du crâne de Picasso pour faire peur à ceux qui ont encore le front de penser honnêtement, la peinture serait bonne tout au plus à distraire les gens de leur rage, au même titre que les bars ou les films américains» (*ibid.*, p.369). DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, París: Macula, col. «Vues», 1995, pp.183-200: En esta esclarecedora aproximación a la «semejanza informe» de Bataille, abordada en términos de «contagio», Didi-Huberman también comentaba aquella «dislocación del pensamiento».

Desde su llegada a París en 1919, la casa de Claire e Yvan Goll se convirtió en un hervidero de artistas extranjeros recién llegados a París y franceses recién llegados al mundo del arte.¹⁰¹ El joven poeta alsaciano judío, emigrante un tiempo, exiliado otro y extranjero casi siempre, un don nadie de ninguna parte hecho a las hechuras de su personaje Juan sin Tierra, no tardó en encabezar junto a Paul Dermée la defensa denodada del superrealismo de Apollinaire frente a la derivada bretoniana. En enero de 1928, Goll escribía a Gaston Picard, a quien Apollinaire había aclarado lo que entendía por superrealismo tras el estreno de *Las Tetas de Tiresias*, que «ese término había sido inventado por Apollinaire, quien fue el primero en presentir con sus antenas sensibles el destino de nuestra época».¹⁰² Apollinaire aparecía como «antena sensible» y reaparecía, como se nos antojaba en la fotografía de 1916, como cabeza electrificada, poste de alta tensión.¹⁰³ Goll

101 Goll ejerció de auténtico mediador cultural entre franceses y alemanes, como hizo su amigo Carl Einstein, a quien es probable que conociese al entrar en contacto con el círculo de jóvenes expresionistas del Berlín prebélico. Terminada la guerra, Goll acogió a Einstein, varios de cuyos textos tradujo para ser publicados en revistas francesas, en sus frecuentes visitas a París y éste a aquel en las suyas a Berlín. En 1913, *Die Aktion*, fundada por Franz Pfemfert, amigo y cuñado de Einstein, publicaba varios poemas de Goll, a quien dedicaría un número especial (nº51-52) en 1917. Un año antes, cuando *Die Aktion* publicaba el estupendo *Bebuquin o los diletantes del milagro* (1906), Goll estaba en Munich, donde conocía al grupo del *Blaue Reiter*, además de la obra de Malevich y Picasso, quien en 1949 le regalaría cuatro litografías para ilustrar la *Élegie d'Ihpétonga suivi de Masques de cendre*. En el exilio, Goll entabló una estrecha amistad con Joyce y con Rilke, y conocería a Kahnweiler, amigo de Einstein y marchante de cubistas a quienes presentaría al instalarse con Claire en París. Allí, a Picasso y los Delaunay se sumaron Albert-Birot, Dermée, Chagall, Masson, Aragon y evidentemente Breton, entre otros, comenzando una abundante colaboración entre algunos de aquellos pintores y el poeta, cuya producción ilustraron, además de Picasso, Chagall, Grosz y otros. Sobre Goll ver Serge FAUCHERAU, «Yvan Goll expressionniste et moderniste appliqué», en FAUCHERAU, Serge, *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, vol.I, París: Les Lettres nouvelles, 1976, pp.45-73. PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1939*, París: Le terrain vague-CNRS, 2 vols. (vol.I: 1922-1939, vol. II: 1940-1969), 1980. Sobre la relación entre Goll y Einstein, ver MEFFRE, Liliane, «Yvan Goll et Carl Einstein», en GRUNEWALD, Michel, VALENTIN, Jean-Marie (eds.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Berna-Berlín-Francfurt-Nueva York-París-Viena: Peter Lang, 1994, pp.75-81.

102 Carta de Goll a Picard, fechada el 11 de enero de 1928, citada por BERTHO, Jean, «Autour de la revue Surréalisme», *Surréalisme*, op.cit, p.48: «ce terme a été inventé par Apollinaire qui le premier a pressenti, avec ses antennes sensibles la destinée de notre époque».

103 La idea del artista como placa sensible se remonta a Platón y sus plaquitas de cera que en el siglo de la electricidad pasarían a ser antenas, sismógrafos, placas fotográficas y, al poco, placas y dispositivos radiográficos más apropiados para la hiperestesia de los artistas modernos. Las referencias, desde el *Timeo* de Platón a los artículos y apuntes de Breton, Klee o Pound, serían inagotables. Recordemos las palabras de Cézanne a Gasquet, en un momento de transición de

continuaba su misiva aclarando las diferencias entre el surrealismo bretoniano y el superrealismo concebido por Apollinaire, su *Überrealismus*. «Este término», decía, «designa las dos corrientes más características, bien que las más opuestas, de nuestra vida intelectual: una conduce hacia el inconsciente o el subconsciente, en conformidad con las recientes teorías médicas y psicológicas, la otra, por el contrario, hacia el superconsciente, escuchando los preceptos de la ciencia, de la técnica y del arte modernos, con el siguiente objetivo: crear, por mediación de la obra de arte, una realidad surreal, extrayendo la sustancia eterna, el sentimiento estándar, de la cosa cotidiana, de la realidad fáctica y fugitiva, que, en estado bruto, fotografiada, no había conducido sino a un realismo infecundo».¹⁰⁴ El superrealismo, la actitud, el color de la época, conduce hacia una superconciencia de la realidad; haciéndose eco de los descubrimientos científicos, tecnológicos y plásticos, el superrealismo presenta la realidad, en y mediante las obras de arte, en toda su densidad, para desentrañarla profunda y levemente, para hacer visibles sus estructuras y sus ilusiones, para evidenciar que no está hecha más que de esqueletos y fantasmas. Goll supo verlo y, en 1927, publicaba *Poemas de la vida y de la muerte* ilustrando el frontispicio con una radiografía de su cráneo y del de su esposa Claire.¹⁰⁵

La polémica había estallado el verano de 1924, cuando, sin ningún pundonor, *Monsieur Breton* se había levantado una buena mañana convencido de haber tenido una visión y de haber descubierto en sueños el surrealismo dando, por cierto, un origen nada ingenuo a su doctrina de la revelación.¹⁰⁶ Ante

la consideración del artista como mera superficie de registro a dispositivo receptor y proyector de visiones. GASQUET, Joachim, *Cézanne* (París: Bernheim-Jeune, 1921), París: Encre Marine, 2002, cap. «Motif», p.131: «L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... Parbleu, un bon appareil, fragile, compliqué, surtout par rapport aux autres... Mais s'il intervient, s'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. [...] Tout sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira».

104 BERTHO, Jean, «Autour de la revue *Surréalisme*», *Surréalisme, op.cit.*, p.48: «ce terme désigne les deux courants les plus caractéristiques, quoique les plus opposés, de notre vie intellectuelle: l'un conduisant vers l'inconscient ou le subconscient, en conformité avec les récentes théories médicales et psychologiques, l'autre, au contraire, vers le superconscient, en écoutant les préceptes de la science, de la technique et de l'art modernes, avec le but suivant: créer, par le truchement de l'œuvre d'art, une réalité surréelle, en extrayant la substance éternelle, le sentiment standard, de la chose quotidienne, de la réalité factice et fugitive, qui, à l'état brut, «photographiée», n'avait conduit qu'au réalisme infécond».

105 GOLL, Yvan, *Poèmes de la Vie et de la Mort*, París: Jean Budry, 1927.

106 DERMÉE, Paul, «Pour en finir avec le surréalisme», *Le mouvement accéléré*, 2^e année, noviembre 1924: «Oui, le fer fut engagé à propos du Surréalisme. M. Breton s'était éveillé, un

la apropiación indebida de Breton y los de la rue Fontaine, Paul Dermée, Pierre Albert-Birot e Yvan Goll, entre otros, se alzaron como adalides del superrealismo de Apollinaire. Aunque, más allá de la tropelía tan poco elegante de la *bande* Breton, en cuyo carácter, por otro lado, dominaba esta tendencia, las diferencias entre uno y otro realismo resultaban evidentes y, consecuentemente, los respingos y bravuconerías innecesarios. ¿Qué tiene que ver un realismo intensificado y densificado, desplegado en profundidad, con otro trascendente cuya pretensión es librarse de la razón crítica, «poner el automático» y desarrollarse «en altura»? ¿Qué tiene que ver el superrealismo con el surrealismo?¹⁰⁷ «¿Qué ha sido del

beau matin de cet été, ébloui d'une trouvaille qu'il avait fait en rêve: un mot: «Surréalisme», et une théorie de l'inspiration!» Apuntaba que, a menudo, los sueños nos engañan y nos hacen tomar por descubrimientos lo que no es más que recuerdo prestado, justo lo contrario de lo defendido por Breton, y que en la vigilia somos presos de la memoria. Dermée le recordaba que tanto el término como la teoría y la poesía surrealistas llevaban descubiertas y practicadas desde hacía tiempo: «Dès 1917, Apollinaire avait pris pour son oeuvre l'épithète *Surréalisme*»; y recogía el artículo que había publicado el 26 de agosto de 1924 en *Le Journal Littéraire*.

107 En su Manifiesto del Surrealismo, Breton insistía en la diferencia entre su surrealismo y el de Apollinaire quien, a su parecer, no había comprendido el meollo de la cuestión surrealista. Podríamos decir que Breton cifraba el meollo en términos de trascendencia onírica de la realidad, mientras Apollinaire lo consideraba una trascendencia paralógica consciente. El uno sería un realismo superior en posición, supra-realismo sobre-natural y supra-humano entendido como superación de la razón mediante la transcripción automática de los devaneos de la psique en trances oníricos, mediúmnicos y alucinatorios; el otro un realismo superior en densidad e intensidad, un super-realismo entendido como creación consciente de realidades potenciales. BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Les Manifestes du Surréalisme*, París: Le Sagittaire, 1946 [1924], p.24: «Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pour lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale». Si con su procedimiento Breton pretendía una fusión de las experiencias oníricas y de vigilia, lo único que hizo fue escindir las; tal vez en un instante de lucidez, acabaría recordando aquellos experimentos como una «serie de fracasos e infortunios». Breton asociaba el surrealismo a Sade, Chateaubriand, Hugo, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Vaché, Reverdy o Roussel; Apollinaire quedaba excluido de la lista. ¿A qué incluirle, si la diferencia entre los planteamientos de uno y otro era elemental? Mientras el uno pretendía participar activamente en el enriquecimiento y transformación de la realidad y de su presentación plástica, el otro pretendía alcanzar una realidad superior preexistente. Breton cerraba su primer manifiesto parafraseando a Rimbaud, afirmando que la existencia estaba en otra parte; sin embargo, la existencia está aquí, incluso si en buena parte pueda pasar sin ser vista. Es cierto que ambos realismos compartían la exigencia de revelar realidades invisibles e intuir *le merveilleux* en la realidad ordinaria, pero este maravilloso era de distinto calado. A decir de Apollinaire, lo maravilloso es el momento de intensidad que rompe el orden ordinario, que sorprende, extraña y propicia la reflexión crítica y la reconfiguración de un orden siempre nuevo; quería un maravillarse y maravillar consciente y trabajado, no uno meramente inspirado, de misticismos sin dios. Otra tremenda tontería semejante era «révolte absolue» a la que apelaba Breton en el segundo manifiesto), pues ¿qué sentido tiene una revolución meramente destructiva

superrealismo?», se preguntaba retórico Goll en el artículo que incendió la polémica para contestarse que había sido «escamoteado».¹⁰⁸ El superrealismo apollinairiano había sido hurtado y, visto y no visto, en un abrir y cerrar de ojos, había sido sustituido por la doctrina bretoniana. Breton había dado el cambiazó.

André Breton no tardó en replicar a las acusaciones de Goll, aduciendo que su *surréalisme* sólo tenía de Apollinaire el término y en ningún caso el contenido, lo cual era bien cierto, y, para ser exactos, ni siquiera el término, pues antes que él lo habían empleado románticos y simbolistas.¹⁰⁹ Lo que no deja de resultar curioso es que Breton insistiese en que lo suyo «no eran planes de batalla» cuando lo que proclamaba era una revolución, primero artística y después puesta al servicio de otra política, y cuando lo que hacía era

que liquida el elemento esencial de la creación artística que es justamente crear? BRETON, André, *Second Manifeste du surréalisme (La Révolution surréaliste*, nº12, 15 de diciembre 1929, pp.2-17), en *Oeuvres complètes, vol.I, op.cit.*, pp.781-833. «Sólo la imaginación es capaz de hacer las cosas reales», apuntaba Apollinaire; sólo ella despliega el ámbito de lo conocido y flexibiliza los límites de lo cognoscible; sólo ella da ganancias de realidad. Por último, el surrealismo de Breton tenía efectivamente poco que ver con el de Apollinaire, porque éste no era el sistema doctrinal sátrapa, sino el *couleur du temps*, la actitud crítica y creadora de la época.

108 GOLL, Yvan, «Une réhabilitation du Surréalisme», *Le Journal Littéraire*, 16 de agosto 1924, recogido por Jean BERTHO, «Autour de la revue Surréalisme», *Surréalisme, op.cit.*, p.34: «Or, qu'est devenu le surréalisme par la suite? On l'a escamoté, et depuis la guerre, personne n'en a plus parlé». Más adelante añadía que: «Les profiteurs d'après-guerre préférèrent gagner plus gros avec des constructions moins chères», aunque no todos habían «desertado» del super-realismo entrevistado por Apollinaire.

109 BRETON, André, «La querelle du surréalisme», *Comoedia*, 24 de agosto 1924. Aclarado el error del director de *Littérature*, quien había impreso *poison* en vez de *poisson* al anunciar la publicación del *Manifeste du surréalisme, poisson soluble* –no sé por qué, pues anunciar el Surrealismo como un veneno soluble se me antoja de lo más apropiado– Breton sostenía que «des esprits malveillants soutiennent que nous ne faisons que reprendre à notre compte un mot d'Apollinaire, avec tout ce que ce mot exprimait. Apollinaire, Reverdy, auraient été surréalistes bien avant nous. A l'appui de la thèse contraire, je désirerais faire valoir ces arguments: a) Guillaume Apollinaire avait lui-même emprunté le mot *surréalisme* à Gerard de Nerval, en le modifiant légèrement (de «supernaturalisme», il avait fait d'abord «surnaturalisme», puis «surréalisme»). C'était là pour lui un synonyme du mot «orphisme» qui lui servait à caractériser rapidement l'art de son temps. Il n'écrivit, d'ailleurs, le mot *surréalisme* qu'une fois; b) Par contre le surréalisme est pour nous une méthode d'expression qui consiste en la libre détermination et en l'organisation de la pensée par le verbe. L'inspiration n'est plus suffisante; il s'agit de ne plus attendre de secours que de l'imagination, particulièrement en ce qu'elle échappe aux constructions systématiques, fictives, de la mémoire. Un poème de Reverdy, au même titre qu'un plan de bataille, est systématique. Pour nous, il n'est pas de plan de bataille; c) On ne peut, par suite, considérer le *surréalisme* comme un mouvement constructif. Nous ne voulons pas édifier un monument à la gloire qui se dégagerait de l'interprétation des textes surréalistes. Il n'est plus question ici d'une poétique: nous donnons le produit de la pensée pour ce qu'il vaut».

precisamente planificar la propagación de la misma. Una semana después de que Breton publicase su réplica en las páginas de *Comoedia*, *Le Journal Littéraire* daba la vez a Dermée y a Goll. El uno se sumaba a la reyerta con menos pasión y más retintín que Goll, subrayando lo ridículo del intento de apropiación de aquella «personita agitada» y queriendo mantener el vigor del espíritu nuevo, superrealista, ajeno a «pequeñas polémicas de capilla»;¹¹⁰ el otro apuntaba que más que una apocalíptica «Revolución Surrealista» tornada dictadura habría que plantear una «Evolución Superrealista».¹¹¹ Sin duda se está más cómodo en una evolución creadora bergsonniana, acorde a la de la misma realidad, que en una dictadura disfrazada de revolución. Lo que no está claro es lo cómodo que se habría sentido Apollinaire enclaustrado en un Manifiesto del Superrealismo como el que publicaría Goll en el primer y único número –como tantas otras veces– de *Surréalisme*.¹¹² De hecho, a pesar de la admiración de Goll y de que

110 DERMÉE, Paul, «Autour du Surréalisme», *Le journal Littéraire*, n°19, 30 de agosto 1924, p.4; recogido por PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes, vol.I, op.cit.*, pp.371-372; y por BERTHO, Jean, «Autour de la revue Surréalisme», *Surréalisme, op.cit.*, pp.34-36, cita p.35: «Tout d'abord, je trouve suprêmement ridicule de vouloir, ainsi qu'il le fait, accaparer, quand cela lui chante, un mouvement de rénovation littéraire et artistique qui lui est bien antérieur et qui dépasse de beaucoup en ampleur sa petite personne agitée». Y seguía: «C'est pour donner une nouvelle impulsion à ce mouvement, qu'avec mes amis Ozenfant et Jeanneret, j'ai créé, en 1920, la grande revue *L'Esprit Nouveau*. Et je me suis appliqué, depuis lors, à maintenir en vigueur le terme de *surréalisme* qui, je le croyais, pouvait échapper aux petites polémiques de chapelle». Después de un año publicando en *L'Esprit Nouveau* estudios sobre los «annonciateurs de la poésie nouvelle», esto es, Baudelaire, Poe, Lautréamont, o Rabelais, Dermée ironizaba con que «c'est à ce moment que M.Breton, trouvant les marrons cuits à point, prétend les retirer du feu!» y que, tras pretender monopolizar el dadaísmo, ahora intentaba lo propio con el surrealismo.

111 GOLL, Yvan, «Autour du Surréalisme», *Le journal Littéraire*, n°19, 30 de agosto 1924, p.4; recogido por PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes, vol.I, op.cit.*, pp.370-371; y por BERTHO, Jean, «Autour de la revue Surréalisme», *Surréalisme, op.cit.*, pp.36-37, cita p.36: Goll arremetía contra ese «poignée d'ex-dadaïstes de 3^e catégorie», «vivement surpris d'apprendre que le Surréalisme existait, en nom, déjà depuis plus de douze ans, et, en fait, depuis plus longtemps encore»; subrayaba que «il est ridicule de vouloir faire une «Révolution» surréaliste, pour se poser ensuite en dictateur du Surréalisme»; e incluía un fragmento de su prólogo a *Mathusalem*, drama superrealista que escribía en 1919: «Soyons a-logiques: c'est la meilleure arme contre les phrases qui étouffent la vie. [...] L'alogisme dramatique rendra ridicules les formules de tous les jours, toute logique mathématique et la dialectique dont se compose la vie, etc, etc...» Goll dedicaba estas líneas a Breton, ofreciéndoselas para su inminente Manifiesto, y concluía que «Quoi qu'il en soit, le Surréalisme appartient à tout le monde, et ne sera pas monopolisé. En attendant la «Révolution Surréaliste» posthume, j'ai bien envie de fonder plus simplement une «Évolution Surréaliste» (*ibid.*, p.37).

112 GOLL, Yvan, «Manifeste du Surréalisme», *Surréalisme, op.cit.*, pp.VII-IX. La revista incluía textos de Pierre Albert-Birot, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Joseph Delteil, Marcel Arland, René Crevel, Jean Painlevé, Goll y una carta de Apollinaire a Dermée de marzo de 1917, coincidiendo con el en que era más apropiado hablar de *surréalisme* que de *surnaturalisme*. En 1935, Goll

resuenen sordas en el texto las palabras del poeta, dado el rechazo manifiesto de Apollinaire a toda sistematización del arte en tanto que primer paso hacia su decrepitud, sin duda habría puesto objeciones.¹¹³

Ante la inminente presentación en sociedad del Surrealismo de Breton, Yvan Goll se apresuró en publicar *Surréalisme* para dar réplica anticipada al Manifiesto del Surrealismo que aquel publicaría el 15 de octubre. En una carta de ese octubre de 1924 enviada a *Le mouvement accéléré*, revista dirigida por Paul Dermée, Goll aclaraba: «La revista *Surréalisme* ha sido fundada con el único objetivo de conservar en la poesía nueva la verdadera marca de aquel de quien podemos decir con justicia que fue su anunciador: Apollinaire. En efecto, tras Rimbaud, él ha dado a Francia ese lirismo trascendente, que no había conocido desde hacía siglos. Y es importante atribuirle a él la gloria de haber encontrado la palabra mágica con la cual se evocará todo aquello que la poesía de hoy y de mañana puede representar: superrealismo. Este término ha sido definido en el nº1 de *Surréalisme*. Todo el mundo sabe que otros discípulos de Apollinaire emplean esta palabra con fines completamente distintos: fundan un sindicato para la enseñanza del genio poético, modos de empleo, recetas, éxito, garantía. No regresaremos sobre esta cuestión que todo el mundo conoce».¹¹⁴ A Apollinaire las veleidades historicistas le importaban más bien poco, con lo que la disputa por la paternidad del término le habría tenido sin cuidado. Lo que le resultaba de vital importancia era cuidar del poder mágico de las palabras, y de

lanzaba en París la revista *Apollinaire*, cuadernos mensuales de arte y poesía, del que, de nuevo, sólo saldría el primer número en junio.

113 APOLLINAIRE, Guillaume, «Simultanisme-Librettisme» (*Les Soirées de Paris*, 15 de junio 1914), en (*Œuvres en prose complètes, vol.II., op.cit.*, pp.974-979, cita p.974: «Je suis cependant d'une époque où mes camarades et moi nous n'aimons point nous ranger ni à la suite de quelqu'un ni en groupes arrivistes»). Apollinaire criticaba a Monsieur Barzun por querer apropiarse de l'Abbaye, del unanimisme, del orphisme y del simultanisme, dado que «l'idée de simultanité préoccupe depuis longtemps les artistes» (p.977) y cita a Picasso y Braque, Léger, los futuristas, Duchamp, Picabia y Delaunay.

114 GOLL, Yvan, «Surréalisme jusqu'au but», *Le mouvement accéléré. Organe accélérateur de la Révolution artistique et littéraire*, 2^e année, octobre 1924, s.p. [página única]: «La revue *Surréalisme* a été fondée dans l'unique but de conserver à la poésie nouvelle la véritable marque de celui dont on peut à juste titre dire qu'il en fut l'annonciateur: Apollinaire. En effet, il a, après Rimbaud, donné à la France ce lyrisme transcendant, qu'elle n'avait pas connu depuis des siècles. Et il est important de lui attribuer, à lui, la gloire d'avoir trouvé le mot magique par lequel on évoquera tout ce que la poésie d'aujourd'hui et de demain peut représenter: surréalisme. Ce mot a été défini dans le nº1 de *Surréalisme*. Tout le monde sait, que d'autres disciples d'Apollinaire, utilisent ce mot pour des fins tout autres: ils fondent un syndicat d'initiative pour l'enseignement du génie poétique: modes d'emploi, recettes, réussite, garantie. Nous ne reviendront pas sur cette question que tout le monde connaît».

las pinturas; lo esencial era no asfixiar su potencia evocadora y perturbadora encerrándolas en los estrechos límites de ningún sistema o doctrina, sino al contrario, cuidarla, avivarla y librarla de toda servidumbre.

«La realidad es la base de todo gran arte», comenzaba diciendo Goll en su Manifiesto. Es fácil coincidir con Goll en que el artista crea a partir de la realidad que observa e interroga pacientemente, que se apropia y que re-forma o transforma; no lo es tanto coincidir en que el surrealismo sea «transposición de la realidad a un plano superior (artístico)», por la confusión con el surrealismo de Breton y sus acólitos, que no contribuye a elucidar.¹¹⁵ El poeta alsaciano apuntaba que el poeta como el pintor, Apollinaire como Picasso, construyen sus imágenes poéticas con «material elemental»;¹¹⁶ esto es, con frases y palabras sueltas cazadas al vuelo, con detalles ignorados de las cosas y retazos de «traperos de la historia». Y subrayaba que «la rapidez de asociación entre la primera impresión y la última expresión da la calidad de la imagen»; o lo que es lo mismo, que las imágenes surrealistas, paradigmáticas imágenes dialécticas, son tanto más potentes cuanto más distantes son los polos que las mantienen activas y cuantos más problemas plantean las correspondencias emocionales y cognoscitivas que ponen en juego.¹¹⁷ «El arte», continuaba diciendo Goll, «es una emanación de la vida y del organismo del hombre. El surrealismo, expresión de nuestra época, da cuenta de los síntomas que la caracterizan: es directo e intensivo y repele aquellas artes que se apoyan sobre nociones abstractas y de segunda mano» como la lógica o la estética; «el surrealismo», insistía, «es el vasto movimiento de la época».¹¹⁸ El surrealismo desborda toda demarcación

115 GOLL, Yvan, «Manifeste du surréalisme», *Surréalisme, op.cit.*, pp.VIII-IX, cita p.VIII: «La réalité est la base de tout grand art». «Cette transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le Surréalisme» (*ibid.*, p.VIII).

116 *Ibid.*, p.VIII: «Seulement avec ce matériel élémentaire, il forma des images poétiques ».

117 *Ibid.*, p.VIII: «La rapidité d'association entre la première impression et la dernière expression fait la qualité de l'image». Estas características son las que apreciaba Walter Benjamin en las imágenes surrealistas, en las que encontraba aquellas que él otorgaba a las «imágenes dialécticas». BENJAMIN, Walter, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» (febrero 1929), en *Obras (Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989), libro II, vol.I, edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque, Fernando Guerrero, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada editores, 2007, pp.301-316. Remito al pequeño comentario de la adenda «Walter Benjamin: surrealismo – iluminación profana».

118 *Ibid.*, pp.VIII-IX: «L'art est une émanation de la vie et de l'organisme de l'homme. Le surréalisme, expression de notre époque, tient compte des symptômes qui la caractérisent: il est direct, intensif, et il repousse les arts qui s'appuient sur des notions abstraites et de seconde main: logique, esthétique, effets de grammaire, jeux de mots». «Le surréalisme est un vaste mouvement

política, es *la couleur du temps*, una actitud crítica que destierra toda certeza en beneficio de un cuestionamiento nunca satisfecho y que da cuenta de los «síntomas» de la época; es decir: el surrealismo tiene un carácter anticipador, presente y prevé lo que está por venir y por decir, lo que no está manifiesto, sino latente, lo que es perceptible sólo para aquellos ojos con la fortuna y la desgracia de ver.

Con respecto al surrealismo bretoniano, Goll profetizaba que «esta forma de surrealismo que ciertos ex-dadas han inventado para continuar asombrando a los burgueses será rápidamente puesta fuera de circulación».¹¹⁹ En esta cuestión, la «previsión» no llegó a realizarse o más bien se realizó a la inversa, pues huelga decir que fue el surrealismo de Apollinaire el que fue puesto fuera de circulación. Frente a aquel surrealismo de «ex-dadas épateurs», «nuestro surrealismo reencuentra la naturaleza, la emoción primera del hombre, y va, con un material artístico completamente nuevo, hacia una construcción, hacia una voluntad».¹²⁰ Como vimos, lo mismo apuntaba Apollinaire, y con él Pierre Reverdy, o Carl Einstein, entre otros, a propósito del cubismo al sostener que éste no era «un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación».¹²¹ En su calidad de «vidente», Apollinaire había hecho una perfecta apreciación del surrealismo bretoniano ya en 1912:

«Hay poetas a los cuales una musa dicta sus obras, hay artistas cuya mano es dirigida por un ser desconocido que se sirve de ellos como de un instrumento. Para ellos, ninguna fatiga, pues no trabajan y pueden producir mucho, a todas horas, todos los días, en todo país y en toda estación, éstos no son hombres sino instrumentos poéticos o artísticos. Su razón se sitúa sin esfuerzo

de l'époque».

119 *Ibid.*, p.IX: «Cette contrefaçon du surréalisme, que quelques ex-dadas ont inventée pour continuer à épater les bourgeois, sera vite mise hors de la circulation».

120 *Ibid.*, p.IX: «Notre surréalisme retrouve la nature, l'émotion première de l'homme, et va, avec un matériel artistique complètement neuf, vers une construction, vers une volonté».

121 APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques*, *op.cit.*, p.16: «Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture ce qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création». REVERDY, Pierre, «Sur le Cubisme», *Nord-Sud*, nº1, 15 de marzo 1917, pp.5-7, cita p.6: el cubismo es «un art de création et non de reproduction ou d'interprétation». Reverdy consideraba que este paso de la reproducción mimética a la creación sería lo que marcaría la época, *l'air du temps*: «Nous sommes une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité» (*ibid.*, p.7).

contra ellos mismos, no luchan y sus obras no portan huellas de lucha. No son divinos y pueden desentenderse de ellos mismos. Son como la prolongación de la naturaleza y sus obras no pasan por la inteligencia. Pueden ser emocionantes sin que las armonías que suscitan sean humanizadas».¹²²

Frente a éstos «inspirados», escribientes de autoridades divinas o transcriptores de musas, están los auténticos creadores. Creadores esforzados que mientras se sumergen y abren paso por entre sus delirios a voluntad nunca sueltan el hilo que los mantiene ligados a la vigilia y al libre razonamiento crítico:

«Hay otros poetas, otros artistas que, al contrario, se esfuerzan, van hacia la naturaleza y no tienen ninguna vecindad inmediata con ella, deben tomarlo todo de ellos mismos y ningún *daimon*, ninguna musa les inspira. Habitan en la soledad y sólo expresan aquello que ellos mismos han balbuceado, y que lo han balbuceado tanto que, en ocasiones, de esfuerzo en esfuerzo, de tentativa en tentativa llegan a formular lo que desean formular. Hombres creados a imagen de Dios, descansarán un día para admirar su obra».¹²³

Así como *Las Tetas de Tiresias* estaba cuajada de guiños a Alfred Jarry, *Mathusalem o el eterno burgués* era un homenaje sostenido de Yvan Goll a Guillaume Apollinaire, y por ende a Jarry y su lenguaje sin-sentido o paralogístico, en su propósito de hacer aparecer lo inverosímil y lo absurdo de lo cotidiano, pues, como el tiempo y la vida discurriendo para el atónito Gregorio Samsa, nada desconcierta más que la naturalidad de lo sorprendente.¹²⁴ Compuesta en

122 APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques*, op.cit., cita p.23: «Il y a des poètes auxquels une muse dicte leurs œuvres, il y a des artistes dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument. Pour eux, point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous les jours, en tout pays et en toute saison, ce ne sont point des hommes, mais des instruments poétiques ou artistiques. Leur raison est sans force contre eux-mêmes, ils ne luttent point et leurs œuvres ne portent point de traces de lute. Ils ne sont point divins et peuvent se passer d'eux-mêmes. Ils sont comme le prolongement de la nature et leurs œuvres ne passent point par l'intelligence. Ils peuvent être émouvants sans que les harmonies qu'ils suscitent se soient humanisées».

123 *Ibid.*: «D'autres poètes, d'autres artistes au contraire sont là qui s'efforcent, ils vont vers la nature et n'ont avec elle aucun voisinage immédiat, ils doivent tout tirer d'eux-mêmes et nul démon, aucune muse les inspire. Ils habitent dans la solitude et rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, balbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler ce qu'ils souhaitent formuler. Hommes créés à l'image de Dieu, ils se reposeront un jour pour admirer leur ouvrage».

124 En *Mathusalem o el eterno burgués* (*Methusalem oder Der ewige Bürger*, Postdam: G.Kiepenheuer, 1922), escrita en 1919 y leída en casa de Carl Einstein en 1921, aunque no publicada hasta 1922,

1919, esta otra farsa surrealista sobre un vendedor de zapatos fue puesta en escena el 13 de octubre de 1924 en Berlín por William Dieterle con decorados de George Grosz y, con un montón de remiendos, estrenada en París, en 1927, de la mano de Jean Painlevé y con Antonin Artaud en el elenco. En aquella ocasión no tendría lugar ningún feliz incidente como había ocurrido en el estreno de *Las Tetas de Tiresias* y vuelto a ocurrir en el estreno de las «danzas surrealistas» organizadas por Goll, a petición de su amigo Grosz, el 7 de noviembre de 1926 en la Comédie des Champs-Élysées.¹²⁵ Marcel Berger recordaba cómo la bailarina berlinesa Valeska Gert «no había terminado su primer número, cuando una pequeña banda se revelaba en medio de la orquesta».¹²⁶ Visto y no visto, las invectivas a la bailarina y a Goll derivaron en una gresca que tuvo que atajar la policía.

Otra escenificación pueril de aquella disputa rayana en lo ridículo sería el retrato que uno y otro bando se hizo en una mascarada de aeroplano de feria. Si bien la fotografía en la que aparecen Desnos, Simonne Breton, Paul y Gala Eluard, Baron y Ernst comandados por Breton a bordo de este símbolo paradigmático de la modernidad es conocida, no lo es tanto aquella en la que Yvan Goll, en una discreta posición intermedia, vuela con Elsa Triolet, Robert Delaunay, Claire Goll, Valentine Khodassevitch y Maiakovski vuelto y mirando en derredor. De estas imágenes llaman la atención dos circunstancias. La primera y más evidente

Goll empleaba lo que denominaba «alogismos dramáticos» para evidenciar lo grotesco y absurdo de la realidad, para hacer estallar y aparecer la verdad oculta de los individuos y las cosas. GOLL, Yvan, «Mathusalem, ou l'éternel bourgeois», en *Le Nouvel Orphée*, París: La Sirène, 1923; reed. GOLL, Yvan, *Mathusalem – Les Immortels*, París: L'Arche, 1963.

125 BERTHO, Jean, «Autour de la revue Surréalisme», *Surréalisme, op.cit.*, p.46: recoge el artículo publicado por Marcel Berger en *Comoedia* el 11 de noviembre sobre las *danses surréalistes*, donde apunta que, etimológicamente, él entendía por *surréalisme* la fórmula empleada por los jóvenes «qui se font fort de dépasser en acuité, en profondeur, les visions de la vie quotidienne: plus que la réalité». E ironizaba sobre la disputa celosa por el término como si de una jovencita se tratase. Berger distinguía entre los dos surrealismos: «l'un qui s'appuie sur la réalité pour s'élever au-dessus d'elle, récuse, bien sûr, la transposition servile de la vie, mais se flatte de demeurer une formule intellectuelle et poétique, celle d'Ivan Goll justement avec sa fantaisie qui cache l'ironie la plus subtile et l'art plus équilibré, celle d'une artiste aussi qui donne, sous couleur de danse, une leçon cruelle et précise à l'égotisme, au bourgeoisisme, au panmuflisme contemporains. Et l'autre qui n'est qu'une resucée de ce dadaïsme, défi monstrueux à toutes les règles, doctrine purement anarchiste, nihiliste, négatrice, avec un sourire d'ivrogne, de tout ce qui serait lien de raison, d'harmonie entre les phénomènes. Doctrine de neurasthéniques freudiens, de désespérés peut-être, doctrine qui fait des dégâts ou pas, doctrine contre laquelle il faut peut-être que l'on ne se contente pas de hausser les épaules, mais qu'on serre les rangs».

126 *Ibid.*, p.46: «La séance allait être pour moi pleine d'un singulier enseignement. Car Valeska Gert n'avait pas fini son premier numéro, qu'une petite bande se révélait au milieu de l'orchestre». Berger relataba la escena, vituperios, reyerta y redada policial.

es que, mientras el aeroplano de los de Breton es tan opaco como cabría esperar de este aparato, el del grupo de Goll aparece con el armazón al aire, la estructura de las alas y del cuerpo vista, desprovisto de la piel que le cubría como visto radiografiado. La segunda y no menos curiosa es que, mientras los de Breton parecen sobrevolar una ciudad que Baron y Ernst observan absortos, los de Goll sobrevuelan la nada, tal vez aquella nada emancipada suprematista.

Yvan Goll elaboró toda una teoría de lo que denominó el *Überdramen* o «Superdrama», acorde al *Überrealismus* al que hacía referencia en el prefacio a *Mathusalem o el eterno burgués*.¹²⁷ Goll planteaba la escena teatral como un espacio donde hacer aparecer la «superrealidad», constituida por «todas las cosas y profundidades», tanto del espacio exterior al ser humano como de su interior. El artista revelaría la superrealidad surgida a la sombra de una arcada o de un guijarro, diríamos pensando en Giorgio De Chirico; «no debe trabajar sólo con la vida *real*; llegará a ser *superrealista* cuando sepa también de las cosas que hay detrás de las cosas». Entonces, como a sus ojos, entre sus dedos «lo irreal se convertirá en realidad efectiva». Goll consideraba que el realismo canónico, meramente mimético, había sido el mayor desliz o traspies de las artes y que era imperativo «desrealizar» la realidad, abrirla, cuestionarla con razón y sinrazón, e inquietar y reactivar al apoltronado espectador, porque la realidad es tal en tanto que dimensión de conflictos universales; cuando éstos se acallan es cuando la realidad se torna auténtica fantasmagoría. Las obras de arte y, a decir de Goll, los superdramas teatrales en particular, podían servir de lente de aumento o espejo feriante convexo con el que dar la talla y hacer inopinablemente visibles los «tics», más que los «tipos», de la sociedad moderna, con el que hacer ver maravillosamente con ojos superrealistas.

127 La teoría del *Überdrama* de Goll caracteriza la teoría literaria expresionista alemana de los años veinte. Otra suerte de «super-drama» super-realista fue el poema cinematográfico de Goll, ilustrado por Léger, *Die Chaplinade* (1919). De TORRE, Guillermo, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Buenos Aires: Edhasa, 1967. GRUNEWALD, Michel, VALENTIN, Jean-Marie (eds.), *Yvan Goll (1891-1950)*, *op.cit.*, *passim*.

Adenda. Walter Benjamin: superrealismo – iluminación profana

«En el ensamblaje del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente hueco. Y este aflojamiento del yo en la embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a estas personas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal», decía Walter Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo en 1929.¹²⁸ Benjamin consideraba que eran las «experiencias surrealistas» las que facilitaban la especial embriaguez, el aflojamiento del yo, que nos permite sacudirnos la embriaguez de la vida cotidiana, desenmascarar la fantasmagoría, «desilusionarnos» y descubrir los mecanismos que rigen lo visible. El empeño de Benjamin era recuperar la experiencia mágica primitiva e infantil que ve siempre de nuevas.¹²⁹ Recuperar esa suerte de absorción cósmica o de compenetración con múltiples dimensiones de la realidad; esa experiencia mágica del juego en la que el niño tiene el poder, el instinto y la ciencia de un demiurgo; esa justamente en la cual uno es chamán y *bricoleur* de realidades que el individuo sobriamente adulto, «con experiencia», «entendido», ha perdido casi por completo la capacidad de experimentar.¹³⁰ Este relajamiento del yo por

128 BENJAMIN, Walter, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» (febrero 1929), en *Obras* (*Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989), libro II, vol.I, edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque, Fernando Guerrero, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada editores, 2007, pp.301-316, cita p.303. Benjamin señalaba a Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire como creadores del surrealismo. En *Dirección Única* hablaba de esta esencial experiencia perdida, *Erfahrung*, y de cómo hacer frente al declive de la experiencia moderna con estas otras experiencias surrealistas generadoras de «iluminaciones profanas», *Erleuchtung*. Los textos surrealistas que consideraba esenciales, a pesar de tener «unas carencias muy molestas», eran *Nadja* de Breton y *Paysan de Paris* de Aragon.

129 BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes* (1927-1940; *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), edición al cuidado de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, col. «Vía Láctea», nº3, 2005, p.256: «[J7, 1] El niño ve todo en *novedad*; está siempre ebrio. Nada tan parecido a la inspiración como la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color... A esta curiosidad profunda y gozosa se debe la mirada fija y animalmente extática de los niños ante lo nuevo». Benjamin citaba a Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne*: «L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette».

130 El característico modo infantil de conocer y renovar el mundo sería el conocimiento por el montaje. Ernst Bloch, quien dejaba escritos algunos «pequeños sueños, soñados despierto» en *El principio esperanza*, en uno de sus esclarecedores ensayos sobre el surrealismo señalaba que el montaje era precisamente lo esencial y constitutivo del modo de pensar y de hacer surrealista.

medio de la ebriedad materialista, propia de los sueños vigilantes o vigilia en el sueño de que hablaba Schopenhauer y no de pretendidos abandonos a raptos oníricos, este relajamiento del sentido permite recuperar, con menor potencia pero análoga efectividad, aquellas experiencias y dar ocasión a «iluminaciones profanas». El surrealismo bien llevado, el superrealismo, diremos, pues tiene más que ver con el de Apollinaire que con el de Breton, es capaz de superar la realidad «hasta el punto que exige el *Manifiesto Comunista*»; esto es, de librarse y desintoxicarse de la alucinación colectiva, de despertar en este baudelairiano mundo dominado por sus fantasmagorías.¹³¹ «Se podría dar del arte la definición siguiente», decía Apollinaire: «creación de nuevas ilusiones»; o también, generador de «iluminaciones profanas» que nos desilusionan de la ilusión convenida, sustituyéndola por otras.¹³²

BLOCH, Ernst, «Revue form in Philosophy» (1928), en *Thinking surrealisms*, recogido en *Heritage of Our Times (Erbschaft dieser Zeit, Zurich, 1935)*, traducción de Neville Plaice y Stephen Plaice, Cambridge: Polity Press, 1991, pp.334-337, cita p.337: «Surrealistic philosophizing is exemplary as polish and montage of fragments, which however very pluralistically and unrelatedly remain such. It is constitutive as montage [...]». Bloch hacía referencia a *Dirección única*, donde consideraba que Benjamin desplegaba «a model for a surrealistic way of thinking» (*ibid.*, p.334), un «arcade-thinking» (*ibid.*, p.336) caracterizado por «the coupling of There with nearest Here, of brooding myths with the most exact everyday routine» (*ibid.*, p.336). La «forma revista» de la que hablaba Bloch en términos de «an imprint of that hollow space in which nothing can be closed any longer without lies, in which only parts now meet and mix» (*ibid.*, pp.334-335) se nos atoja justamente encarnada en la forma radiográfica. En otro de sus ensayos, Bloch hacía referencia a las imágenes reveladas por los tubos Geissler, una variante de tubo de rayos-x, que hacían más «comprensible» el inconcebible interior del cuerpo humano y más homogénea la transición entre su epidermis y la profundidad que delimita. BLOCH, Ernst, «Many chambers in the world-house» (1928), en *Thinking surrealism, op.cit.*, pp.352-359, cita p.353: «The bloody muscles directly beneath the thin skin, immediately we look different, do not resemble ourselves at all. Think of all the other things which are packed up in the body in the way of twitching, throbbing tubes, lumps, worm-shaped motions of the bowels; this barely tallies with man as he presents himself, to say nothing of his excretions. It is hardly credible that human life is brewed in this bloody interior or thinking in the brain; in a Geissler tube the transition would be more 'understandable', more homogeneous as it were, or in a flashing machine -l'homme machine, he is not this». Muchos aspectos de la realidad de las cosas quedan fuera del alcance de la vista, lo cual hace necesario que, al descubrir alguno desapercibido, ésta exiga ser reconsiderada. Las superficies de las cosas y de los cuerpos aparecen y desaparecen intermitentemente, dejando que se exterioricen sus interiores. «It is not always bad that what has been named runs away again», decía, «grows green or fades away» (*ibid.*, p.352). Sobre Bloch, Benjamin y el conocimiento por el montaje de imágenes que son «visuelle malice du temps dans l'histoire», ver el estupendo ensayo de DIDI-HUBERMAN, Georges, «Connaissance par le kaleidoscope», *Études photographiques*, nº7, mayo 2000. Disponible en URL: <http://etudesphotographiques.revues.org>.

131 BENJAMIN, Walter, «El surrealismo», en *Obras, op.cit.*, p.316.

132 APOLLINAIRE, Guillaume, «La peinture nouvelle», *Les Soirées de Paris*, nº3, 1912, pp.89-92, cita p.91: «On pourrait donner de l'art la définition suivante: création de nouvelles illusions.

Lo que interesaba a Benjamin del surrealismo era la forma en que favorecía estas iluminaciones materialistas desarrollando la habilidad individual de producir y percibir semejanzas, de descubrir correspondencias y establecer analogías; o dicho con otras palabras, de ver visiones y tener «experiencias» de aquellas mágico-maravillosas;¹³³ y especialmente el hecho de que las iluminaciones profanas particulares que estas experiencias surrealistas facilitan pudiesen trasladarse a lo colectivo. Es más, no es que el pensamiento dialéctico favorecido por éstas activase el «órgano del despertar histórico», sino que el pensamiento dialéctico es este órgano del despertar de la época que transfigura la fantasmagoría en ilustración.¹³⁴ El superrealismo aparecía como la actitud crítica y creadora que se palpaba en el aire, como la dinámica dialéctica acorde a la realidad que imposibilita todo sentido único aflojándolo. Podríamos decir que las dos cuestiones que Benjamin apreció especialmente en los surrealistas eran, en primer lugar, que hubiesen descubierto, o «tropezado con» en el caso de los de Breton, la treta que domina este mundo de cosas, de fantasmas de cosas, más bien, y su miseria social y particular, su pobreza de experiencia; y, en segundo lugar, sus juegos y experimentos mágicos con las palabras y los sentidos, aunque Benjamin sólo remontaba éstos a quince años antes, cuando los precursores de estos juegos de contrasentidos, parasentidos y sinsentidos únicos habían sido cáusticos como Alfred Jarry, Alphonse Allais o Raymond Roussel, maravillosamente hábiles conjugando y confundiendo «la consigna, la fórmula mágica y el concepto».¹³⁵ Benjamin apreciaba en Apollinaire su capacidad, como buen poeta, de producir «nuevas realidades» y de anexionar creación poética y científica, cuyas conquistas ciertamente siguen un pensamiento más surrealista que lógico. Sospechamos que, de haberse centrado más en el superrealismo de Apollinaire que en el surrealismo de Breton, Benjamin habría encontrado menos salvedades que hacerle a *l'air du temps*; esencialmente porque la desconfianza absoluta en la libertad, en las artes, en la suerte de la humanidad y en todo

En effet, tout ce que nous ressentons n'est qu'illusion et le propre des artistes est de modifier les illusions du public dans les sens de leur création».

133 PLATÓN, *Menón*, en *Diálogos*, vol.II, Madrid: Gredos, 1999, p.302: Sobre «despertar» del conocimiento, Sócrates apuntaba que «estando pues, la naturaleza toda emparentada consigo misma y habiendo el alma aprendido todo, nada impide que quien recuerde una sola cosa –eso que los hombres llaman aprender–, encuentre él mismo todas las demás, si es valeroso e infatigable en la búsqueda. Pues, en efecto, el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia».

134 BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, op.cit., p.49. Recordar el *Traumorgan* de Schopenhauer.

135 BENJAMIN, Walter, «El surrealismo», en *Obras*, op.cit., p.308. Los textos de Apollinaire a los que hacía referencia eran *L'Héresiarque et Cie.* y *L'Esprit nouveau et les poètes*.

entendimiento «entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquel» que criticaba en aquellos, en Apollinaire era confianza jubilosa, ciega para muchos e ingenuamente optimista para casi todos.

«Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución: en torno a esto gira el surrealismo tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño».¹³⁶ Ganar las fuerzas de la embriaguez, sí, pero no de cualquier manera, no reduciéndolas a mero arrebató liberado de la lógica racional, sino trabajándolo; esto es, ganarlas mediante delirios a voluntad. Sístole y diástole de un mismo movimiento, contracción o pasmo de la razón en suspenso y distensión o concatenación de relaciones de afectos y pensamientos. El universo entero sigue este ritmo de movimientos compensatorios: a una tensión le corresponde otra inversamente proporcional que mantiene el equilibrio dinámico. Lo lleno necesita lo hueco, la luz necesita sombra, lo transparente lo opaco, lo visible lo invisible, la intuición la razón, el instinto la crítica. Los reparos de Benjamin al surrealismo bretoniano que no habría cabido hacer al superrealismo parecen hacer referencia a la descompensación de este equilibrio dinámico o dinámica dialéctica: «Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible», decía; «el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano».¹³⁷ El cuestionamiento crítico de todo esquema de conocimiento establecido es una exigencia inexcusable.

Se trata de salir a la aventura en busca de lo maravilloso, de lo extraordinario en lo cotidiano, de los hiatos en el decurso ordinario de los acontecimientos, de las reveladoras rupturas del sentido. Inconveniencias y contratiempos. Como venimos diciendo, desvelar el misterio, que es desvelar, más que a Isis, el velo mismo, supone un acto revolucionario y de emancipación de lo convenido que conlleva cierta forma de asesinato de sí; esto es, conlleva perderse, desentenderse de uno mismo, liquidar la realidad propia y colectiva. Acometer este acto criminal es lo que requiere cierta componente de ebriedad, de sueño, locura o alucinación, para poner en suspenso el natural, cómodo y cobarde instinto de supervivencia, que es otra forma de muerte por asfixia de la imaginación, otra forma de esclerosis emocional e intelectual. Para ponerse en crisis y en peligro de muerte es necesario cierto desarreglo de los sentidos. Es en ese momento de desconcierto cuando comienzan a vislumbrarse los mecanismos

¹³⁶ *Ibid.*, p.313.

¹³⁷ *Ibid.*, pp.313-314.

que rigen lo real; es entonces, «cuando ya no se comprende lo que se hace, ni lo que se piensa», cuando, como decía Matisse, comienza la realidad de veras.¹³⁸

A ojos de Benjamin, la auténtica cara de las cosas, ésa que aparece de súbito y que por un instante nos catapultaba fuera del tiempo, ésa hecha de los deshechos y rebaba del discurso de la historia, que dicta lo que es real y lo que no, era la cara surrealista de las cosas; esa otra cara más realista, compleja, densa e inquieta, 'patafísica, metafísica o lo que se quiera que nos asalta y que perturba felizmente el orden de las cosas, despabilándonos. «¿Ha de ser el despertar», se preguntaba Benjamin, «la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al «ahora de la cognoscibilidad», en el que las cosas ponen su verdadero gesto –su[pe]rrealista». ¹³⁹ En ese momento de colisión, de tensión dialéctica superrealista la vida entera se vuelca «en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar». ¹⁴⁰ Despertar exige una tremenda dislocación epistemológica, salirse *hors du temps*, darse un vuelco criminal emocional y cognoscitivo, para volver a colocarse en sus goznes. ¹⁴¹ Ese momento de colisión superrealista era heredero de aquellas súbitas apariciones en la ebriedad o embriaguez del *flâneur* de Baudelaire, actualizadas en los encuentros del trapero de mercadillo que fue Breton. ¹⁴² Las cosas, el pasado, el conocimiento lúcido, se aparecen de súbito, «se levantan» como decían los Goncourt a propósito de la

138 MATISSE, Henri, *Jazz* (París: Tériade, 1947), en *Écrits et propos sur l'art*, edición, prefacio y notas de Dominique Fourcade, París: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1992 [1972], pp.235-240, cita p.238: «En art, la vérité, le réel, commence quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait, à ce qu'on sait, et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée, compressée, comprimée. Il faut alors se présenter avec la plus grande humilité, tout blanc, tout pur, candide, le cerveau semblant vide, dans un état d'esprit analogue à celui du communiant approchant de la Sainte Table. Il faut évidemment avoir tout son acquis derrière soi et avoir su garder la fraîcheur de l'Instinct.»

139 BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, *op.cit.*, p.466 [N3a, 3]. El «ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar. (Jung quiere mantener los sueños alejados del despertar)» (p.488 [N18, 4]); es «allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima» (p.478 [N10a, 3]).

140 *Ibid.*, p.466 [N3a, 3].

141 BENJAMIN, Walter, «París, capital del siglo XIX» (1939), *Libro de los Pasajes*, *op.cit.*, p.50: «El objeto de este libro es una ilusión que fue expresada por Schopenhauer en la fórmula de que para captar la esencia de la historia basta con comparar a Herodoto con la *Presse du Matin*».

142 En «Sobre algunos conceptos de Baudelaire» (1939), Benjamin insistía en el papel esencial que jugaba el *shock* o la sorpresa en la teoría estética de Baudelaire. Nótese que para calificar el *shock* baudelaireano empleaba tanto *Erfahrung*, experiencia originaria, reveladora, en declive, como *Erlebnis*, experiencia ordinaria.

pintura, relampaguean en el ahora de la cognoscibilidad.¹⁴³ A decir de Benjamin, la confesión erudita que todo siglo requiere, el esperado libro que en este caso aclararía el siglo XX sería y concluiría con la radiografía del superrealismo.¹⁴⁴ En efecto, lo que aclararía el siglo XX sería precisamente una plaquita radiográfica del superrealismo, translúcido y oscuro cristal de tiempo bergaminesco. Y lo que trataría el libro de que hablaba Benjamin sería desentrañar el método mismo para desentrañar la realidad. El manual de uso de la realidad actual sería un tratadito radiográfico sobre el qué y el cómo conocemos; esto es, sobre el arte de ver. efecto, lo que aclararía el siglo XX sería precisamente una plaquita radiográfica del superrealismo, translúcido y oscuro cristal de tiempo bergaminesco. Y lo que trataría el libro de que hablaba Benjamin sería desentrañar el método mismo para desentrañar la realidad. El manual de uso de la realidad actual sería un tratadito radiográfico sobre el qué y el cómo conocemos; esto es, sobre el arte de ver.

143 BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, *op.cit.*, p.475: «[N9, 7] La imagen dialéctica es relámpago».

144 BENJAMIN, Walter, «El surrealismo», en *Obras*, *op.cit.*, p.308: «En ese libro, y en su última página, se encontraría en verdad realizada la radiografía del surrealismo».



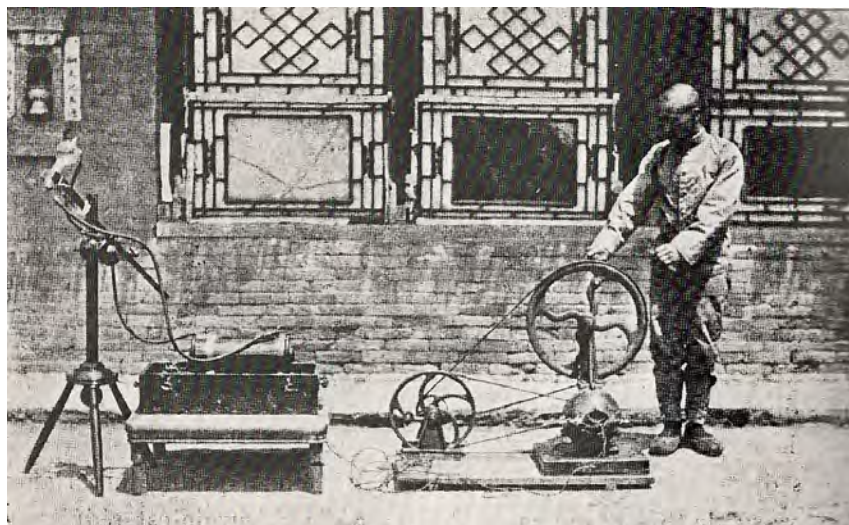
M. Larionov, *Guillaume Apollinaire dans son cabinet de travail*, 1913-14.



J. Heartfield, *Das ist das Heil, das sie bringen!*, *Die Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), 29 de junio 1938.



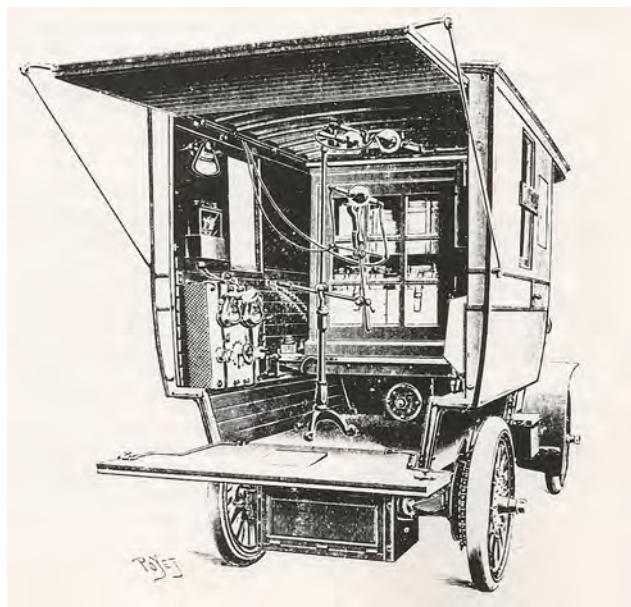
J. Heartfield, *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 17 de julio 1932. Cartel electoral contra la financiación recibida por industriales por miedo a votar a comunistas.



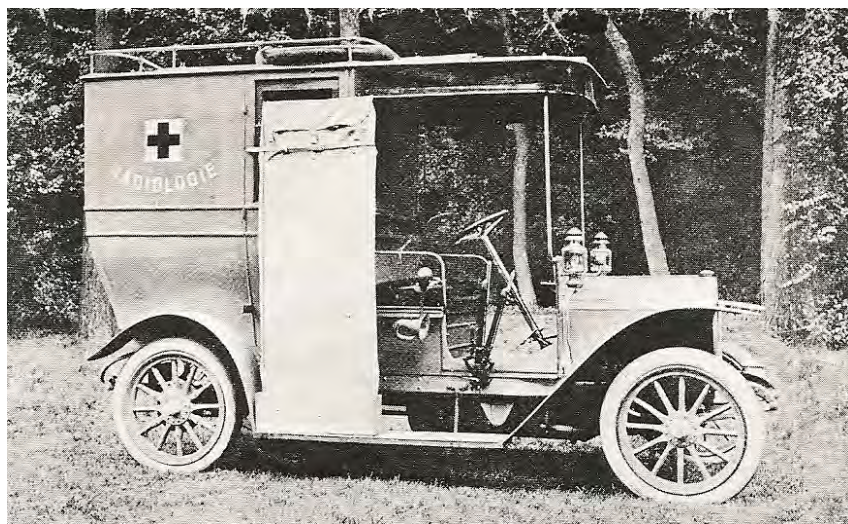
Aparato radiológico utilizado durante la guerra ruso-japonesa en 1904. La corriente era generada por una dinamo accionada a mano.



Aparato radiológico empleado en la Primera Guerra Mundial. La corriente era generada con baterías recargadas con el motor de los automóviles.



Petit Curie instalada en un chasis Panhard et Levassor 10 CV, de 1904. La bobina estaba conectada al motor.



«Auto-Laboratoire» radiológico de Georges Massiot, 1913. Massiot, hijastro de Arthur Radiguet, instaló un dispositivo de rayos-x en su Peugeot 10 HP en una de las primeras iniciativas para acercar los rayos-x al frente.



Dos vistas del «auto-laboratoire» radiológico de Massiot, 1913.



Petite Curie en las ruinas de Clermont-en-Argonne en octubre de 1915.



Exposición de *Petite Curies* en los Inválidos de París, 1917-1918.



Localización de proyectiles con estereoradiografía, c.1914.



«Le Dr. Ombrédanne retire un obus», caricatura, 1918.



Apollinaire convaleciente de la trepanación del 9 de mayo 1916. Auteuil



Cráneo trepanado de la cultura paraca (Perú), 500 d.C. La reacción ósea indica una supervivencia prolongada del sujeto.

Hipocéfalo de Hornedjitef, 246 – 222 a. C. Ilustrado con el capítulo 162 del *Libro de los Muertos*.



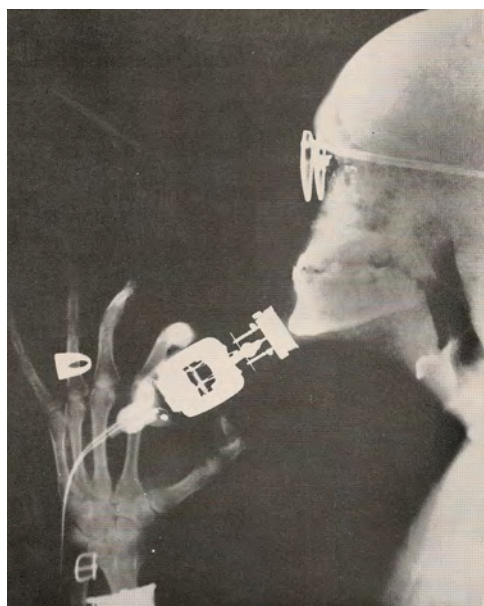
G.-H., Niewenglowski, *Technique et applications des rayons-x*, 1898.



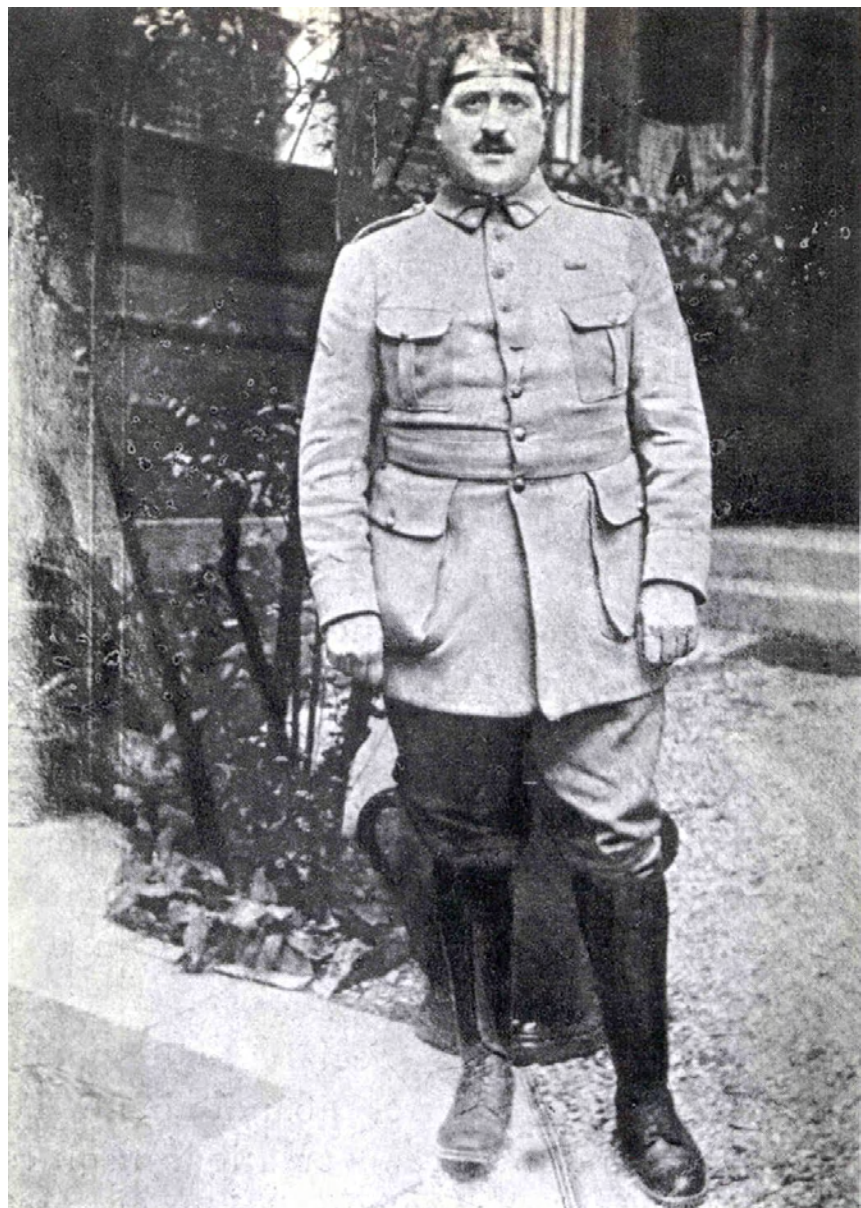
Ch. Nfroid, Claude D., 30ans, soldat 61^e régiment, 93^e section à pied, blessé le 8 novembre 1914, près d'Arras. Éclats d'obus.



M. Oppenheim, *Röntgenaufnahme des Schädels M.O.*, 1964. Radiografía de su cráneo.



L. F. Ehrke, Dr. C. M Slack, *Radiografía de hombre afeitándose*, 1941.

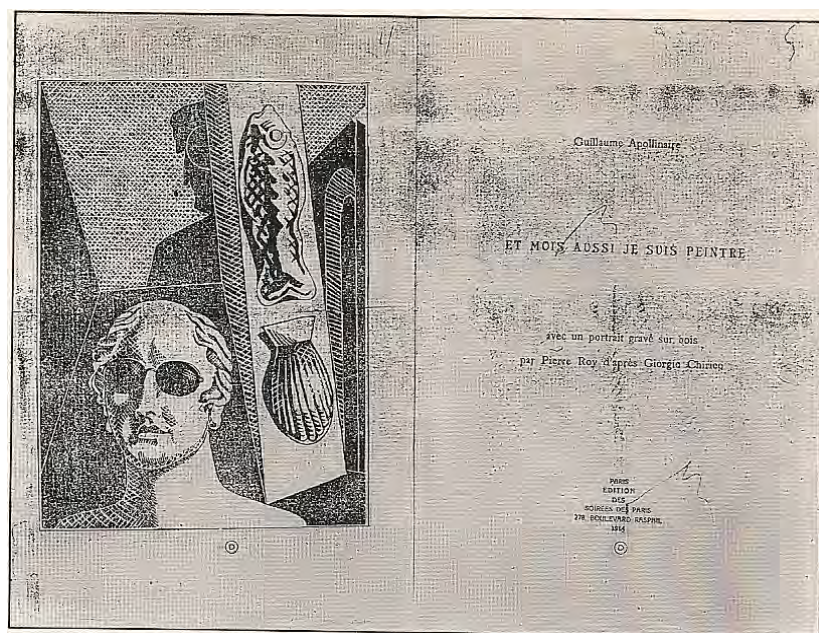


Retrato de Guillaume Apollinaire, hacia mayo 1917.

il a
contemplant
les foules d'él
en exprimant la
vie par le moyen
de quelques ombres
humaines il n'attend
pas que le temps
doigne de lui grâ
ce. Ce n'est pas
certain

il veut
donner une idée
de la pompeuse
d'un livre à tous les
de tails, si non que dans
ce qui est si naturel dans
son œuvre, il voudrait
le comparer "l'art
du drame" de

G. Apollinaire, *Les lunettes*, caligrama a Léopold Surville, finales 1916.



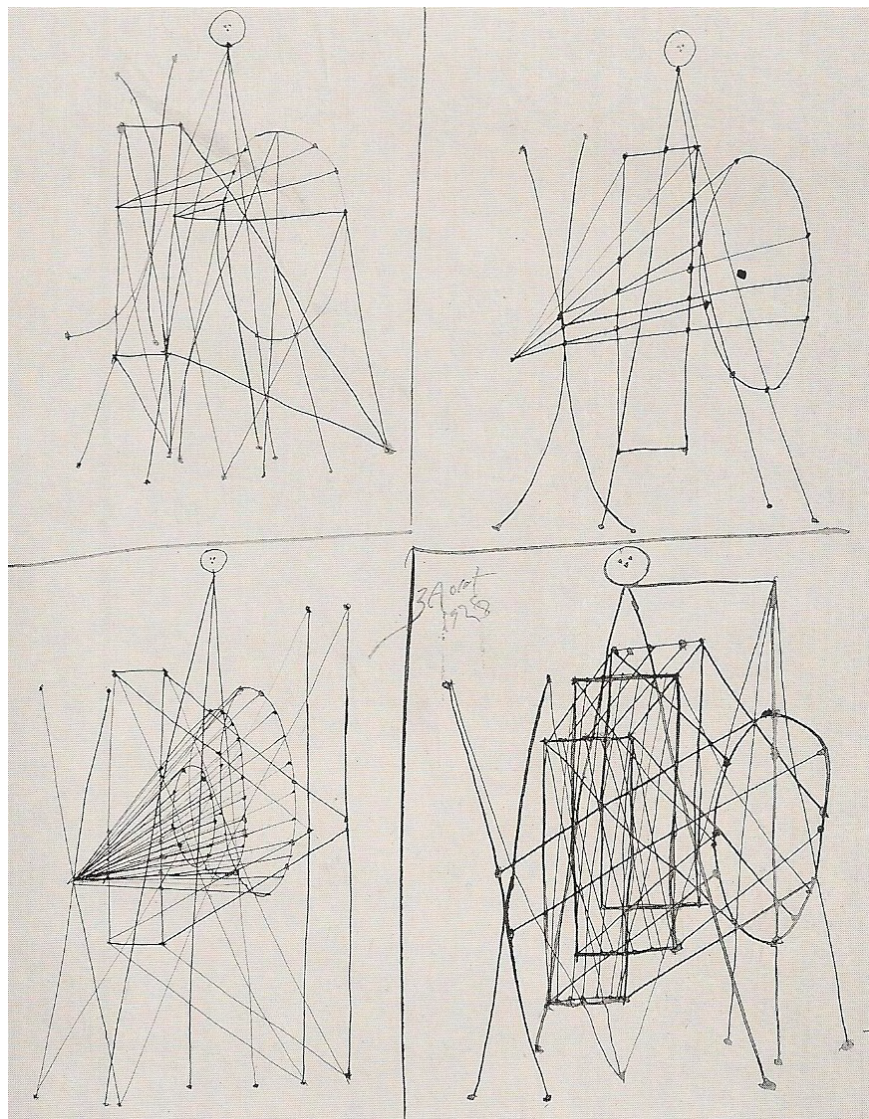
G. Apollinaire, frontispicio de *Calligrammes*, ilustrado con xilografía Pierre Roy a partir del *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1914) pintado por Giorgio De Chirico.



P. Picasso, *Etude pour manager de Parade*, 1917.



P. Picasso, A.Villers, *L'homme à l'oiseau*, 1962.



P. Picasso, *Études pour un monument d'Apollinaire*, 3 de agosto 1928.



Fotografía postal. *Les rayons X à la foire*, c.1898.

BEFORE LEAVING THE EXHIBITION
"SEE"
 THE WONDROUS
X RAYS
 The
 Greatest Scientific Discovery
 of the Age.

By the aid of the New Light you are
 enabled to see

"THROUGH A SHEET OF METAL"

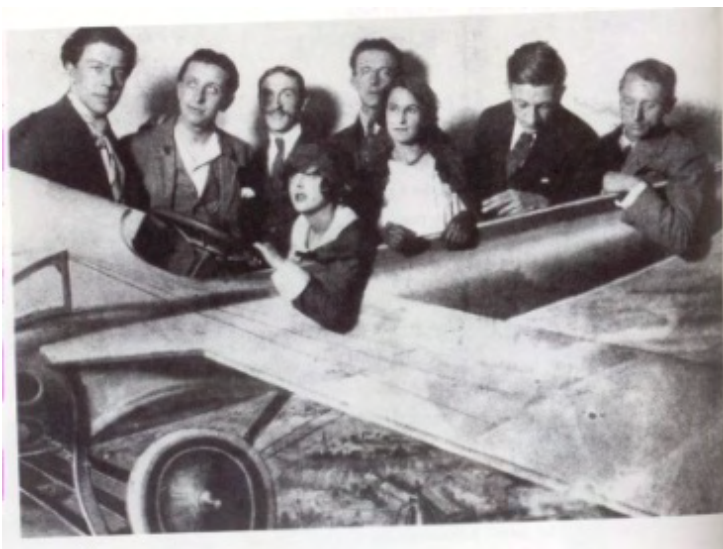
"THROUGH A BLOCK OF WOOD"

AND ALSO
"Count the Coins within your Purse."

ADMISSION - 3d.
 OPEN ALL DAY.

X RAY PHOTOGRAPHS TAKEN.

Cartel de feria anunciando la posibilidad de «ver los maravillosos rayos-x. El descubrimiento científico más grande de la época».



Retrato anónimo en la feria Montmartre, 1923. De izquierda a derecha, aparecen André Breton, Robert Desnos, Joseph Delteil, Simonne Breton, Paul y Gala Eluard, Max Morise, Max Ernst.



Retrato anónimo, c.1923. De izquierda a derecha, aparecen Elsa Triolet, Robert Delaunay, Claire Goll, Ivan Goll, Valentine Khodashevitch y Maiakovski.

Una semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo *superreal*

«Ver es poner en movimiento la realidad aún invisible»

Desde comienzos del siglo XX, el realismo dejó de ser la escuela que había venido siendo para convertirse en una actitud, un «espíritu nuevo» que Picasso aclaraba no buscaba otra cosa que «una profunda semejanza, más allá de las formas y los colores bajo los que las cosas se presentan», «una semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo *superreal*».¹ Un realismo *superrealista*, entendiendo su superioridad en términos de intensidad, no de posición como harían Breton y sus acólitos. Era justamente su intento por presentar a Picasso «como una suerte de hombre en revuelta, o más bien en fuga [...] ante la realidad» lo que reprochaba Michel Leiris a los surrealistas.² Nada más lejos de las intenciones de Picasso que negar la realidad, que evadirse de ella o serle hostil. Por el contrario, Picasso, «el pintor más libre que jamás haya existido», «él que conocía mejor que nadie el peso exacto de las cosas», se esmeró en desplegar la realidad y sacarla de sus casillas.³ «A mi modo de ver», insistía Leiris, «olvidar el carácter esencialmente *realista* de la obra de Picasso y

1 WARNOD, André, «En peinture tout n'est que signe, nous dit Picasso», *Arts*, nº22, junio 1945, pp.1-4. Declaraciones recogidas por BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard, col. «Idées», 1964, p.44: «Je cherche à toujours observer la nature. Je tiens à la ressemblance, à une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, atteignant le surréel. C'est ainsi que je concevais le surréalisme, mais le mot était employé tout autrement...». Brassaï recoge una conversación del 15 de mayo de 1945 en que Picasso subraya la misma idea: «Moi, je vise toujours à la ressemblance... Un peintre doit observer la nature, mais jamais la confondre avec la peinture. Elle n'est traduisible en peinture que par des signes. Mais on n'invente pas un signe. Il faut fortement viser à la ressemblance pour aboutir au signe. Pour moi la surréalité n'est autre chose, et n'a jamais été autre chose, que cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent...» (p.228). Merece mención que en esta ocasión, Picasso añadía que «el taller de un pintor debe ser un laboratorio. No se imita a nadie: se inventa. Pintar es un juego del espíritu» (p.228). El taller como laboratorio, como lugar de experimentos y cocinados, para *laborare*.

2 LEIRIS, Michel, «Toiles récentes de Picasso», *Documents*, nº2, 1930, pp.57-70, cita p.62: «une sorte d'homme en révolte, ou bien plutôt en fuite [...], devant la réalité».

3 *Ibid.*, p.64: «La véritable liberté [...] ne consiste en rien à nier le réel ou «s'évader»; bien au contraire, elle implique la reconnaissance nécessaire du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et miner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements; et c'est en ce dernier sens surtout qu'on a le droit de dire que Picasso est libre –le peintre le plus libre qui jamais ait existé– lui qui connaît mieux que quiconque le poids exact des choses, l'échelle de leur valeur, leur matérialité».

situarle en una esfera de alucinaciones fantásticas es cometer un contrasentido completo». ⁴ Cuando una obra de arte desborda los límites de lo previsto y conocido es fácil apelar a lo fantástico; sin embargo, en las obras de Picasso «lo real es aclarado por todos sus poros, lo penetramos y entonces se transforma por primera vez y *realmente* en una REALIDAD». ⁵

En su sistematización del cubismo, Gleizes y Metzinger incidían justamente en la diferencia de intensidad entre los realismos «superficiales» anteriores y el realismo «profundo» cubista. «Desde ahora podemos decir que entre esta escuela y las manifestaciones precedentes no hay sino una diferencia de intensidad». ⁶ Para comprobarlo, añadían, «basta observar atentamente el proceso de este realismo que parte de la realidad superficial de Courbet, se hunde con Cézanne en la realidad profunda y se ilumina obligando a lo incognoscible a recular». ⁷ En efecto, el primer «nuevo realismo» o «realismo intensificado» fue el puesto en marcha por Picasso y Braque, rompiendo tajantemente con el modelo renacentista y tratando de presentar la realidad sin priorizar una perspectiva concreta, monofocal y estática, sino aglomerando tantas visiones como solicitase aquello que pintaban; no creando ilusiones, o mejor dicho, no repitiendo la misma ilusión sino desilusionando con respecto a aquella y presentando otras posibles; aclarando que los múltiples aspectos amalgamados en lo que se entiende por realidad en un momento dado no son reductibles a uno único y conveniente y que, por tanto, todo lo visto, sabido y olvidado –en esta misma rítmica secuencia– requiere ser revisado, repensado y puesto en duda como método. Aquello que por una ocurrencia de Vauxcelles se convino en llamar Cubismo y que, a ojos de Apollinaire, parecía en el mismo momento de ser denominado, no era ni escuela ni movimiento ni tan siquiera un sistema de representación sino la incisiva forma de ver de alguno; y más precisamente, una forma de considerar la realidad no como un resultado dado, sino como un proceso dinámico complejo, tremendamente variable y lleno de invisibles

4 *Ibid.*, p.64: «C'est donc à mon avis commettre un contre-sens complet qu'oublier le caractère foncièrement *réaliste* de l'œuvre de Picasso et de le situer dans une sphère d'hallucinations fantastiques».

5 *Ibid.*, p.64: «Le réel est alors éclairé par tous ses pores, on le pénètre, il devient alors pour la première fois et *réellement* une RÉALITÉ».

6 GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du cubisme* (París: Eugène Figuière, 1912), París: Présences, 1946, pp.41-42: «Dès maintenant nous sommes fondés à dire qu'il n'est entre cette école et les manifestations précédentes qu'une différence d'intensité».

7 *Ibid.*: «pour s'en assurer, il suffit d'envisager attentivement le processus de ce réalisme qui, part de la réalité superficielle de Courbet, s'enfonce avec Cézanne dans la réalité profonde et s'illumine en obligeant l'inconnaissable à reculer».

ignorados.

En un texto casi tan oscuro como denso en contenido Carl Einstein planteaba que «ver significa poner en movimiento *la realidad aún invisible*».⁸ El escritor y teórico de arte alemán no era el primero en sostener que lo invisible es la fuente de toda realidad. Guillaume Apollinaire o Alfred Jarry, por mencionar sólo a dos de los poetas y amigos con más influencia en la actitud vital y en la producción plástica de Picasso, fueron grandes defensores de esta idea de que el escueto horizonte de la realidad dada se despliega y enriquece a base de ficción y de «a-logismos» o, mejor, «para-logismos»; esto es, a base de admitir el vector de «lo posible» en la «función realidad». Nadie en su sano juicio reduciría la realidad exclusivamente a aquello que entra en el reducido encuadre de la lógica racional ordinaria. El conocimiento no avanza así, sino a los saltos posibilitados por el uso de lógicas extraordinarias que como en el caso de la geometría euclidiana no son las únicas posibles. Ahora bien, librarse de las convenciones colectivas heredadas y de los propios conocimientos, consolidados y convertidos en prejuicios, requiere el tremendo coraje de ponerlos y ponerse a uno mismo en suspenso; esto es, de restar crédito a lo dado, de sacarse de quicio –del quicio del tiempo y de la lógica racional, se entiende⁹– y de situarse, diríamos,

8 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque*, traducción de M.E. Zipruth, París: Éditions des Chroniques du Jour, 1934, p.67: «On avait oublié que l'espace n'était qu'un croisement labile entre l'homme et l'univers. Or, la vision n'a de sens humain que si elle active l'univers et y jette son trouble. La divination visuelle équivaut à l'action, et voit signifie mettre en mouvement *la réalité encore invisible*». Además del texto sobre Braque, cuyo contenido es aplicable en buena medida a Picasso, merece el tiempo leer los artículos de Einstein en *Documents* y, por extensión, la revista entera. Existe edición facsimil: *Documents*, París: Jean-Michel Palce, 1991. Buena parte de los artículos de Einstein fueron recogidos por Liliane MEFFRE, *Ethnologie de l'art moderne*, Marsella: André Dimanche, 1993.

9 Sobre estar *hors de gonds*, ver el magnífico y mínimo ensayo de Pavel Florenski sobre Hamlet. FLORENSKI, Pavel, *Hamlet* (1905), traducción del ruso de E.Sichov, París: Allia, 2006. Florenski, quien reclamaba una suerte de «docta ignorancia», consideraba que el «saber» de Hamlet era ejemplo de la «catástrofe de la conciencia» y presentaba al príncipe de Dinamarca como paradigma de la búsqueda del conocimiento de sí tan caro al romanticismo. Florenski señalaba que «los dramas de Shakespeare, según Goethe, son la linterna mágica del mundo invisible» (p.44), que permiten ver, indagar, escrutar el interior de los misterios de la realidad, de la naturaleza, de la vida. Hamlet se debatía entre «ser y no ser», basculando entre convertirse o no en lo que veía, es decir, ser espectro o asesino. Al final del primer acto, el príncipe se lamentaba resignado a su tragedia: «The time is out of joint. O cursed spite,/ That ever I was born to set it right». Florenski citaba estas terribles palabras de Hamlet para subrayar que «lo trágico de la situación de Hamlet está determinado por la profunda escisión de su conciencia, por su dualidad radical» (p.56). La paradoja de esta discontinuidad del sujeto, la paradoja de esta dualidad entre el «recuerda» y el «olvida» (p.80), está en que esta discontinuidad es la verdad misma de Hamlet y, por extensión, la realidad del individuo moderno.

tangente a uno mismo, para ver, sentir y pensar, de nuevo de nuevas. Éste era el propósito confeso de Picasso: «atraer al espíritu por la dirección a la que no está habituado y despertarle».¹⁰ Otros hablaban de sacudirse la embriaguez inducida por la fantasmagoría moderna. En todo caso, la consideración de que el individuo moderno anda sumido en un estado de somnolencia emocional y cognoscitiva del que es imperativo despertarle era ampliamente compartida. También era compartida, no sólo por artistas o teóricos de arte, sino por filósofos y científicos con semejante alma de poeta, la idea de que, de tener la intensidad suficiente, la experiencia estética es capaz de sacarnos del embotargamiento por conmoción. La emoción es conmoción del pensamiento, repetía José Bergamín, buen conocedor de los peligros de ese cobarde querer eternizarse o manía «tancredista» del sujeto moderno. Bergamín había observado cómo Picasso «furioso» escapaba con arte birlibirloquesco de esa amenaza.¹¹

Picasso, algo niño y algo loco sin serlo, entendía lo serio que era aquello que se traía entre manos que es la vida misma; era consciente de la potencia para conjurar lo invisible y de la capacidad transformativa de las obras de arte y de que ésta es directamente proporcional a la emoción que desatan y, en este sentido, el ideal emocionante, decía, sería «sacar chispas a un bloque de hielo», de papel, de lienzo, de cristal o lo que se quiera.¹² Picasso conocía la extraordinaria incidencia que una pintura, dibujo o escultura, de la más humilde y chatarrera a la más fastuosa, puede tener en nuestra manera de apreciar el mundo y de relacionarnos con él, si es intensa y si le prestamos la atención debida. Porque las artes –no sólo el cubismo, como opinaba Carl Einstein, sino todas las artes– son cuestión de energía; esto es, de la intensidad de la emoción experimentada por el artista, de la

10 MILL, Gjon, *Picasso et la Troisième dimension*, París: Triton, 1970, p.76: «Je veux attirer l'esprit vers la direction il n'est pas habitué et le réveiller».

11 BERGAMÍN, José, «Le mystère tremble. Picasso furioso», *Cahiers d'Art*, vol.IV-V, 1937, pp.135-140.

12 SABARTÉS, Jaime, KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Picasso* [cat.], Barcelona: Sala Gaspar, 1957, s.p. La anécdota la recoge Sabartés. La obra se hace «al fuego del entusiasmo del artista», naciendo casi por sí sola, como por arte de magia, «por arte del Arte de Picasso: arte de encantamiento», va saliendo a relucir con destellos que encuentran nuestra mirada como fulguraciones despedidas del lienzo, piedra o papel. Georges Bataille insistiría en este conocimiento surgido del choque, del encuentro de lo inesperado, de percibir una insólita relación. BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure* (1943), en *Œuvres complètes*, vol.V, París: Gallimard, 12 vols. (1970-1988), 1973, p.11: «La possibilité d'unir en un point précis deux sortes de connaissance jusqu'ici ou étrangères l'une à l'autre ou confondues grossièrement donnait à cette ontologie sa consistance inespérée: tout entier le mouvement de la pensée se perdait, mais tout entier se retrouvait, en un point où rit la foule unanime». Sobre este «conocimiento por contacto» de Bataille, ver el texto de DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París: Macula, 1995.

energía que éste imprime en su creación, y de aquella que ésta demanda y activa en quien la observa. De una «fuerza asesina» hablaba Einstein, de una potencia criminal que liquida el prejuicio de una realidad constante, única y unívoca, trastoca las jerarquías de valores de lo real –vitalista transvaluación nietzscheana tan cara a artistas y teóricos de arte del siglo XX– e impide la mecanización de la experiencia y la estandarización de los individuos.¹³ Françoise Gilot recordaba que el propósito de Picasso nunca fue «engañar al ojo» sino «engañar al espíritu», ponerle y dejarle en crisis; en un estado crítico que no hemos de entender, o no sólo, como un estado de excepción, sino como «una tensión inherente a cada época, y destinada a incrementar la vitalidad».¹⁴ El «*engaño-al-espíritu*» que quería Picasso, lejos de proporcionar cómodos cobijos ilusionistas e ilusorios, inquieta, perturba y despierta. Georges Bataille lo expresaba de forma más visual y certera, señalando que Picasso cuando pinta «disloca el pensamiento», lo descoyunta y, de esta forma, obliga a recolocarlo, repensarlo y remontarlo.¹⁵ Era evidente que no se trataba de reproducir miméticamente la realidad visible, tampoco de desdeñarla, sino de suspenderla, de cuestionarla, para hacer decir a las apariencias la verdad de las cosas. «El arte es una mentira que nos hace percatarnos de la verdad», le aclaraba Picasso a Marius de Zayas en términos con resonancias nietzscheanas.¹⁶ Él, como Apollinaire, podría haber dicho que «el hombre debe ser por naturaleza embustero, debe ser artista ante todo», poeta,

13 EINSTEIN, Carl, «Notes sur le cubisme», *Documents*, nº3, 1929, pp.146-159, cita p.152: subraya la «*force meurtrière* de l'oeuvre d'art» que vuela en pedazos la «*identité des objets*» y prueba que «l'histoire n'est pas unique» y que es constantemente remontada a la luz de los nuevos acontecimientos. EINSTEIN, Carl, «Aphorismes méthodiques», *Documents*, nº1, 1929, pp.32-34, cita p.34: «C'est justement la signification concrète de chaque oeuvre d'art, son côté arbitraire et hallucinatoire, qui nous sauve du mécanisme d'une réalité conventionnelle et de l'escroquerie d'une continuité monotone». EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.140: «On se défend, avec leur aide, contre la dépoétisation rationnelle du monde et contre la fiction d'un ordre parfait, excluant le danger, le hasard et le destin; on s'insurge en un mot contre la standardisation de l'individu par la société, par la notion, en engendrant des mythes dans la scission».

14 GILOT, Françoise, LAKE, Carlton, *Vivre avec Picasso*, París: Calmann-Lévy, 1965, p.70: en referencia a los «papier collés», aunque aplicable a toda su obra, Picasso decía haber querido «[se] débarrasser du «trompe-l'œil» pour trouver le «trompe-l'esprit». «Si un morceau de journal peut devenir une bouteille, cela donne à réfléchir sur le compte des journaux aussi bien que des bouteilles. Cet objet déplacé est entré dans un univers pour lequel il n'était pas fait et auquel il demeure étranger. Sur cette étrangeté, nous voulions faire réfléchir les gens, parce que nous étions conscients de vivre en exil dans un monde peu rassurant» (p.70).

15 BATAILLE, Georges, «Le jeu lugubre», *Documents*, nº7, 1929, pp.369-372, cita p.369: «quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée».

16 ZAYAS, Marius De, «Picasso speaks: A statement by the artist», *The Arts*, mayo 1923: «We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth». Declaraciones reproducidas en BARR, Alfred, *Picasso. Fifty years of his art*, Nueva York: MoMA-Simon & Schuster, 1946, p.270.

ilusionista prestidigitador, creador de nuevas posibilidades, de nuevas mitologías que, con algo de tiempo, pasen a ser realidad.¹⁷ La verdad es que, bien desde que uno proclamase la muerte de Dios, bien desde que otros nos comunicasen la invalidez del principio de causalidad y de sustancia, ya no hay absolutos sino sólo posibles.¹⁸ La verdad es que ésta es una compleja función cuyos factores y productos no dejan de modificarse; y la verdad que Picasso quería dejar traslucir en sus pinturas era que la realidad convencional, la de cada cual y la colectiva, es y está en proceso constructivo, inquieta, incierta e imprevisible; que es, como insitía Einstein, «una tarea actual» que ha de actualizarse de continuo.¹⁹

17 NIETZSCHE, Friedrich, «El arte en *El origen de la tragedia*», en *La voluntad de poder (Der Wille zur Macht)*, Madrid: Edaf, 1980, pp.453-455, cita p.453. En el segundo de los cuatro puntos que componen este magnífico epígrafe 848, Nietzsche sentenciaba taxativo: «El arte y nada más que el arte. ¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!» (p.454). Nietzsche sostenía que el arte es la única fuerza opuesta a toda voluntad de negar la vida, la única que opone resistencia al nihilismo, la única que «no solamente percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo desea vivir» y que, por tanto, es propia «del hombre trágico y guerrero, del héroe» (p.454). Citándose a sí mismo, Nietzsche cerraba este libro III con la «profesión de fe» de su «Evangelio artístico»: «El arte es la auténtica misión de la vida, el arte es la actividad metafísica de la vida...» (p.455). DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Madrid: Anagrama, 1986, p.145: «Para Nietzsche, nosotros los artistas = nosotros los buscadores de conocimiento o de verdad = nosotros los inventores de nuevas posibilidades de vida». No andaba lejos de esta apreciación Apollinaire, para quien el artista crea ilusiones de realidad que se quieren más realistas que la apariencia evidente de ésta.

18 EINSTEIN, Carl, «Absolu», *Documents*, nº3, 1929, pp.169-170, cita p.169: «L'absolu est la somme des compensations de la misère humaine. Pour créer une notion aussi parfaite, l'homme a dû renoncer à son propre et misérable contenu. L'absolu est puissant parce qu'il est parfaitement vide: c'est grâce à ce caractère qu'il représente le comble de la vérité. [...] L'absolu est le plus grande dépense de forces faite par l'homme». En esta entrada del *Dictionnaire critique* elaborado por los de *Documents*, Einstein criticaba el engaño y mentira del «absoluto» en beneficio del cual el individuo había abdicado, renunciando a su capacidad creadora mítica. Los cubistas se plantaban contra esa cesión de poderes generalizada, contra la manía cobarde del arte clásico mimético con tratar de eternizar al ser humano, a todo objeto y al espacio mismo; frente a esa pretendida «substanciación» de lo real, los cubistas recuperaban la movilidad fundamental de la realidad, el «nomadismo de las formas», diríamos empleando la célebre fórmula de Aby Warburg, la «inquietud», la incertidumbre, el enigma, el peligro de las experiencias y de las obras de arte.

19 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.69. Y añadía: «Si l'on exige des images qu'elles possèdent la force de créer le réel, on aboutit à cette formule: *Les tableaux ne doivent pas représenter, mais être*» (p.71). Magnífica apreciación la de que los cuadros no deben *representar* sino *ser*. «On a trop rarement envisagé la réalité comme un effort; on s'est par contre plié au réel imposé, qui est une sorte de coupe à travers les manifestations vitales des groupes sociaux dirigeants. Plus tard, la conception visuelle du monde fut considérablement modifiée et même dissoute par la religion et la science [...]. Le réel avait été réduit au niveau d'une fiction, et la vision convertie en un contraire de l'esprit» (p.71). «Le réel est maintenant conçu comme une tâche, un effort à accomplir. La conception positiviste de la réalité y est définitivement liquidée. On avait par trop longtemps identifié le réel avec les objets donnés et visibles [...]. Les tableaux avaient été dépouillés de tout

La tarea del artista es, por tanto, implementar ese estado crítico vital y ofrecer, más que «fêtes pour les yeux», «feus pour les yeux» capaces de hacer ver con otros ojos. Ver con la intensidad de los ojos de su autor; en este caso, con los incisivos ojos superrealistas de Picasso, capaces, como apuntaba Apollinaire, de desentrañar lo visible y aún más lo invisible desapercibido con la precisión exquisita con que un cirujano disecciona un cadáver.²⁰ La honda perspicacia de artistas como Picasso habla, como los rayos-x, de la imposibilidad de ver todo lo que miramos, ni más ni menos. De oscuro «lago taurino» autocalificaba él sus ojos: profundos y densos como las negras oquedades desorbitadas de las cabezas ibéricas con que también se identificaba, tal vez considerando, como había hecho Aristóteles, que para ver, el ojo ha de compartir la naturaleza del medio, con lo que, para ver en lo oscuro, serían requisito semejantes ojos.²¹ A decir de Apollinaire, Picasso estaba acostumbrado a la inmensa luz de las profundidades, a cuestionar al universo entero, a ponerse en entredicho a sí mismo y al resto.²²

caractère mythique» (p.110). Einstein consideraba que la tendencia a plegarnos a lo real impuesto estaba siendo sustituida por la tendencia a considerar lo real «una tarea» a realizar: la realidad se realiza y a su realización contribuyen las obras de arte, si es que éstas conservan su «carácter mítico», esto es, su carácter originario.

20 APOLLINAIRE, Guillaume, «Du sujet dans la peinture moderne», *Les Soirées de Paris*, nº1, 1912, p.3: «Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre».

21 ARISTÓTELES, *Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo*, traducción de Francisco Samaranich, Madrid: Aguilar, 1966. En *De Sensu et sensibilibus*, Aristóteles rechazaba tanto la teoría óptica atomista, que defendía la idea de un fuego emanado de los objetos que afecta al ojo, como la teoría platónica, que planteaba la convergencia en el medio aéreo de un rayo visual que emerge del ojo con otro emanado del objeto, para centrarse en el medio transparente intermedio que posibilita la visión siguiendo una suerte de cadena simpática de transmisión de movimiento entre objeto-medio-ojo-intelecto semejante a la de Platón, pero sin rayos confluyentes. Según Aristóteles, el ojo estaría compuesto esencialmente de agua para participar de la transparencia del medio y ser receptivo a la luz y el color; esto es, para ver. Una estupenda introducción a las teorías ópticas hasta el XVII es la de LINDBERG, David C., *Theories of Vision. From Al-Kindi to Kepler*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1976. Aborda en extenso las teorías de «intramisión» y «extramisión», así como los planteamientos de Aristóteles (p.8).

22 APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso», en *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913), en *Œuvres en prose complètes, vol.II*, edición, prefacio y notas de Pierre Caizergues y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1991, pp.19-25, cita p.22: «sévèrement, il a interrogé l'univers. Il s'est habitué à l'immense lumière des profondeurs». Algo después apuntaba: «Peinture... Un art étonnant et dont la lumière est sans limites» (p.25). El núcleo de la sección dedicada a Picasso en las *Meditaciones estéticas*, Apollinaire lo publicaba en forma de artículo en marzo de 1913. APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso» (*Montjoie!*, 14 de marzo 1913), en *Chroniques d'art. 1902-1918*, edición, prefacio y notas de L.-C.Breunig, París: Gallimard, col. «Idées», 1960, pp.367-370, cita p.370: «Peinture... Un art étonnant et dont la profondeur est sans limites» (p.370). Como vemos, en las *Méditations estétiques* deslizaba «lumière» en el lugar de «profondeur», aunque no son muchas más las divergencias.

Jaime Sabartés coincidía con él en atribuir a Picasso «el don de la *contemplación* en profundidad, por lo que», decía, «nada puede extrañarle» y añadía que «a la mirada inquisidora de Picasso no le distrae lo *aparente* porque busca sólo la verdad de la verdad, y ésta sólo se encuentra en lo más recóndito y oscuro». ²³ Los rayos-x aparecieron como correlato de esa visión superrealista capaz de revelar lo que de ordinario pasa desapercibido y la única duda que cabría albergar, la cual, por otro lado, resulta de escasa relevancia, sería cuándo tuvo noticia Picasso de tal extraordinario descubrimiento y comenzó a reflexionar sobre las cuestiones formales y conceptuales que suscitaba.

Es muy probable que el eco de la impactante noticia le llegase desde el momento en que se hizo pública en todo el mundo, en enero de 1896. ²⁴ De no ser así, Guillaume Apollinaire y Alfred Jarry, a quienes conoció a comienzos de 1905, fueron una inmejorable fuente de información acerca de los últimos gritos tecnocientíficos y fundamentalmente de aquellos que, como el de los rayos-x o el de la radioactividad universal, se situaban en esa esfera ambigua que toca lo científico y lo mágico. Pues no está de más recordar que quienes dejaron verdadera huella, no sólo en los artistas, sino en el conjunto de la sociedad europea y norteamericana a comienzos del siglo XX, no fueron tanto Albert Einstein, Max Planck y otros célebres miembros de la ortodoxia científica como aquellos otros a quienes se calificó de paracientíficos. En el cajón de sastre de la paraciencia entraban de físicos y fisiólogos a inventores e incluso magos. Caballeros como William Crookes, Wilhelm Conrad Röntgen, Gustave Le Bon, Charles Cros, Charles Henry, Camille Flammarion, Nikola Tesla, Thomas Alba Edison o Gerard Encausse se cuentan entre las figuras más destacadas. Legiones de curiosos y científicos amateurs acudían a sus conferencias y demostraciones públicas y leían los artículos que publicaban en la prensa cotidiana y de divulgación científica. Fueron ellos quienes lanzaron el desafío a los artistas de la época de dar forma a lo invisible; fue de ellos de quienes aquellos recogieron

23 SABARTÉS, Jaime, KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Picasso* [cat.], *op.cit.*, s.p. Sabartés añadía que Picasso estaba siempre adelantándose a la época, a sí mismo y al resto; una capacidad anticipadora, «voyante», que Apollinaire le atribuyó desde siempre.

24 En junio de ese año, Cesar Comas, pionero de la radiología en España, publicaba un artículo presentando el curioso caso de estudio de Santiago Rusiñol, al que habían «desentrañado» por medio de los nuevos rayos invisibles para descubrir que la causa de su extraña dolencia era una «habita» que habían de extirpar. COMAS, César, PRIÓ, «Caso Rusiñol», *Diari de Barcelona*, 30 de junio 1896. Tal vez no fuese ya el haba, pero cuando Picasso y Casagemas llegaron a París en 1900, poco antes de que terminase la Exposición Universal donde, por cierto, pudieron acercarse al Pabellón de la Electricidad, de la Óptica y de la Educación que presentaban los últimos equipamientos de rayos-x, escribieron a casa dando noticias y solicitando otras, entre ellas del amigo Rusiñol, que seguía sin estar en muy buen estado.

el guante. Pues bien, en su surtida biblioteca, Apollinaire contaba con textos de Charles Henry y Gerard Encausse, autores de sendos estudios sobre rayos-x, además de otros de Gustave Le Bon o Camille Flammarion.²⁵ En lo tocante a Jarry, su afición por la física recreativa es proverbial y, repasando la lista de aquellos a quienes dedicó cada uno de los capítulos de las maravillosas *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll* descubrimos a quienes eran sus científicos más admirados, entre los cuales contaba a William Crookes y Lord Kelvin.²⁶ Si bien las lecturas científicas de Picasso fueron pocas, la erudición y surtida biblioteca de Guillaume Apollinaire, así como los conocimientos de Alfred Jarry, doctor *pataphysicien*, sin duda le tuvieron al cabo de los últimos descubrimientos de aquellos años.

Cuando no cabe duda de que Picasso tuvo noticia de los rayos-x y de la maravillosa huella de la otrora impenetrable densidad de los cuerpos que dejaban fue en 1916, cuando radiografiaron a su amigo Apollinaire tras impactarle metralla de obús en el flanco derecho del cráneo estando atrincherado. Un año más tarde, Picasso apuntaba en uno de sus cuadernos que ya no hacía falta aprender a dibujar y se preguntaba si alguien había puesto un prisma ante la luz de los rayos-x.²⁷ Lo cierto es que sí se había puesto, cinco años antes, para corroborar, al refractar por primera vez el rayo, que éste era una radiación electromagnética semejante a la luz visible. Y ¿acaso no era eso lo que, en cierto modo, había hecho él tanto en sus experimentos fotográficos en Horta de Ebro en 1909 como en sus experimentaciones pictóricas entre aquel año y 1912? No obstante, fue en el verano de 1936 cuando conoció las virtudes de los rayos-x en primera persona, al tenerse que radiografiar el tórax –la reina de las radiografías junto a las del cráneo y la mano– tras sufrir un accidente de tráfico con Roland Penrose. Unos meses antes de aquello, estando temporalmente volcado en la escritura, decía sentirse como un dispositivo radiográfico vivo: con el aparato situado en lo más profundo de su interior y la epidermis como una placa hipersensibilizada

25 BOUDAR, Gilbert, DÉCAUDIN, Michel, *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2 vols., 1983 (vol.I), 1987 (vol.II). Apollinaire contaba con varios textos de Papus como el *Essai de physiologie synthétique* (1891), aunque no *Les Rayons Invisibles* (1896), de Charles Henry, *Sensation et Énergie* (1911), aunque no *Les Rayons X* (1897), y de Gustave Le Bon, *L'Évolution de la matière* (1908), entre otros cientos.

26 Jarry es quien daba a conocer a Crookes en Francia, póstumamente, pues fallecía en 1907 y las gestas del Dr. Faustroll aparecían en 1911. Ver capítulo «Una rueda por una pierna».

27 PICASSO, Pablo, *Écrits* (1935-1959), prefacio de Michel Leiris, París: Réunion des Musées Nationaux–Gallimard, 1989, p.371: «Il ne faut/ pas apprendre/ à dessiner/ a t'on mise un/ prisme devant/ la lumière des/ rayons X». El anexo recoge algunas notas sobre arte de otros manuscritos, entre ellas estas «deux phrases en français, au crayon, non datées, dans un carnet de dessins (10,5x15) de 1917-1920 (MP 1866), pp.4 y 5».

completamente cubierta de ungentos mágicos.

Pero dejemos estos someros apuntes circunstanciales para destacar lo verdaderamente relevante que es lo íntimamente ligado que está este descubrimiento científico con olor a magia a las inquietudes de Picasso y a su obra plástica. Es más, no sólo a su plástica sino a su modo de ver, pensar y sentir, a su modo de vivir, que es no es sino el modo en que crea. Marcel Mauss habría replicado ¿acaso no están todos los descubrimientos científicos ligados a la magia y todos ellos al arte? De nuevo, como ocurre con el resto de fuentes científicas manejadas por Picasso, es probable que a Mauss lo conociese de segunda mano; esto es, por boca de otros y, tratándose de magia, la boca más probable entonces era la de Apollinaire. En *Esbozo y teoría de la magia*, publicado en 1903, Mauss sostenía, como haría Picasso, que las imágenes son tan eficaces como se pretenda, como pretendan quien las hace y quien las observa, y que su valor es expresión de un sentimiento social; pero lo que es más interesante en nuestro caso es que consideraba, como haría Picasso, que la magia es la forma primitiva de la técnica. A ojos de Mauss, artes, técnicas y magia «tienden a los mismos objetivos, se asocian naturalmente y su mezcla es un hecho constante; aunque se produce en proporciones variables».²⁸ Todo, de nuevo, es cuestión de medidas, de proporciones –un poco de técnica, algo de arte y un mucho de magia–, del peso que se da a cada ingrediente; cuestión de poner y quitar, variable, de «quita y pon».

El objeto de esa fotografía de intensidad superlativa que es la radiografía es obviar la superficie visible de los cuerpos y revelar el cálido espesor de la materia; ese cálido espacio intersticial donde, a ojos de Picasso, fermentan las obras de arte. Los rayos-x aparecen como correlato de la práctica artística de Picasso, que bascula entre lo mágico y lo científico y pretende sacar a la luz ese

28 MAUSS, Marcel, «Esquisse d'une théorie générale de la magie» (publicado con Henri Hubert, 1903), en *Sociologie et anthropologie*, Paris: Presses Universitaires de France, col. «Bibliothèque de sociologie contemporaine», 1966 (3ª ed. aumentada), con «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss» de Claude Lévi-Strauss, pp.10-137, cita pp.11-12: «les techniques, elles aussi, sont créatrices. Les gestes qu'elles comportent sont généralement réputés efficaces. À ce point de vue, la plus grande partie de l'humanité a peine à les distinguer des rites. Il n'y a peut-être pas, d'ailleurs, une seule des fins auxquelles atteignent péniblement nos arts et nos industries que la magie n'ait été censée atteindre. Tendant aux mêmes buts, elles s'associent naturellement et leur mélange est un fait constant; mais il se produit en proportions variables». Mauss enfatizaba el «lien généalogique» entre magia y técnica y apuntaba que «la magie, étant la technique la plus enfantine, est peut-être la technique ancienne» (p.135). Otro vínculo con Picasso sería el que Mauss plantea la necesidad de una «antropología de los gestos», que podríamos vincular con Aby Warbug y Henry Focillon, en MAUSS, Marcel, «Les techniques du corps» (1936), en *Sociologie et anthropologie*, op.cit., pp.363-386.

latente núcleo genético, menos material que procesual, de las obras de arte. El vertiginoso bombardeo de fotones de la radiografía permite desvelar la génesis de las obras, la emoción y visión primera y los sucesivos estados evolutivos de la obra; esto es, sacar a la luz todos los cuadros que se esconden bajo el último cuadro y que no suelen acceder al plano de lo visible; todas las esculturas que laten bajo la última, como el alma de hombrecillo que habita en el *Busto de mujer* modelado en Boisgeloup en 1931 y radiografiado, entre otros, por Xavier Lucchesi.²⁹ Así, al (re)plantear las relaciones dialécticas dinámicas –porque la época de los binomios excluyentes había sido superada por la actual de tendencias complementarias– entre interior/ exterior, estructural/ superficial, latente/ manifiesto, invisible/ visible, desconocido/ conocido, intuición emocional/ razonamiento crítico, la radiografía permite reflexionar sobre el proceso de creación plástica entendiéndolo como algo abierto, en proceso, *non finito* y, por extensión, sobre el de configuración y consolidación de la realidad; permite replantearse, en suma, la posición de uno mismo en relación con la realidad de la cual forma parte constitutiva y, rizando aún más el rizo de la consideración, repensarse a uno mismo. Al evidenciar la relatividad de las percepciones y la contingencia de los conocimientos, los rayos-x propician esa ascesis vital de la mirada, ese desprendimiento de la carga de sentido único heredada, que le deja a uno sólo ante el peligro de la experiencia inmediata, sensorial, emocional e intelectual de las cosas, y que pone de manifiesto la necesidad, es más, la inevitabilidad de tener que re-pensar constantemente lo convenido como real. Crítico y lúdico método de conocimiento de sí y del mundo practicado por Picasso con el rigor hondo y jovial a un tiempo de quien, por niño o por divino, no conoce prohibición. Acéfalo, como proclamaba Georges Bataille en el primer número de su homónima revista. La descripción que hacía de ese «superhombre» «hecho de inocencia y de crimen» cae perfecta a las hechuras de Picasso. Picasso hace y deshace, teje y desteje, siguiendo y mostrando los meandros que recorre el pensamiento, los ritmos a los que aparece y desaparece una pintura –incluso, a menudo, a pesar de uno mismo– y, en suma, cómo se configura, desfigura y reconfigura la realidad, que es pura voluntad y representación.³⁰

La tarea del pintor es ver en lo invisible, observar la realidad con ojo

29 BALDASSARI, Anne, CLAUDE, Jean-Christophe, *X Rays* [cat.], radiografías de Xavier Lucchesi, París: Musée Picasso, 20 de septiembre 2006 – 8 de enero 2007.

30 Entendiendo que el mundo en sí, como el ser, es voluntad, turbulencias energéticas, y que el mundo conocido es la representación que imaginación e inteligencia conjugadas se hacen de él. SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), traducción de Rafael-José Díaz Fernández y M^aMontserrat Armas Concepción, Madrid: Akal, col. «Básica de bolsillo», 2005.

clínico y apreciar en ella los síntomas de la época que, si bien son manifiestos a ojos avezados, pasan desapercibidos a la mayoría. Hans Belting habla de descubrir las «huellas mnémicas» del pasado, reconocerlas y establecer las asociaciones inevitablemente actualizadas que sugieren.³¹ La realidad es, como bien explica Belting, cuestión de pervivencia y transmisión; de desapariciones y reapariciones de imágenes que el artista reconfigura y re-significa conforme a la cultura visual del momento que, recíprocamente, él conforma pues, como apuntaba Apollinaire, la realidad colectiva se acomoda a las visiones y a las nuevas mitologías creadas por buenos «poetas» como Manet, Renoir o, entonces, Picasso.³² Éstos descubren las pervivencias y contagian la *curiositas improspera* al espectador, impeliéndole a salir a descubrir por cuenta propia. A comienzos del siglo XX, el síntoma de la época era ese «espíritu nuevo» de que hablaba Apollinaire; ese aire regenerador que no es más que una actitud inconformista y crítica frente a la servil aceptación de lo dado, sea esto dado una estética, un sistema político, un modelo cognoscitivo o lo que sea. Esta dinámica dialéctica y manía crítica son el mejor recurso contra la mecanización de la experiencia y la estandarización del individuo, reiteradamente criticadas por los artistas, con más o menos virulencia, desde la revolución industrial. La práctica artística de Picasso es una continua llamada a la experiencia emocional inmediata; es decir, a ver, a sentir, a pensar las cosas mismas, sin ningún a priori. La radiografía incitaba a reflexionar, repensar y remontar tanto la imagen del mundo como, fundamentalmente, el proceso de creación y, más que todo, de destrucción de la realidad; esto es, de desecho y sustitución de una realidad por otra. Porque la historia, como también el arte, es una suma de destrucciones. Roland Barthes señalaba que la fotografía «realizaba la confusión insólita de la realidad –eso ha sido– y de la verdad –¡eso es!». ³³ La radiografía daría otra vuelta de tuerca al

31 BELTING, Hans, *Antropología de la imagen (Bild-Anthropologie)*, 2001), traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires: Katz, col. «Conocimiento», 2007. Sobre supervivencias de la imagen, ver la estupenda aproximación efectuada por DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París: Les Éditions de Minuit, col. «Paradoxe», 2002.

32 APOLLINAIRE, Guillaume, «La Peinture nouvelle», *Les Soirées de Paris*, n°3, 1912, pp.89-92, cita pp.91-92: «On pourrait donner de l'art la définition suivante: création de nouvelles illusions. En effet, tout ce que nous ressentons n'est qu'illusion et le propre des artistes est de modifier les illusions du public dans les sens de leur création. [...] C'est le propre de l'Art, son rôle social, de créer cette illusion: le type. Dieu sait si l'on s'est moqué des tableaux de Manet, de Renoir! Eh bien! il suffit de jeter les yeux sur des photographies de l'époque pour s'apercevoir de la conformité des gens et des choses aux tableaux qu'ils en ont peints».

33 BARTHES, Roland, *La chambre claire*, París: Les Cahiers du Cinéma–Gallimard–Le Seuil, 1982, pp.175-176: la fotografía «accomplit la confusion inouïe de la réalité –Cela a été– et de la vérité –C'est ça!».

mecanismo, (con)fundiendo la realidad –el «eso ha sido»– con la posibilidad –el eso «puede ser» y/o «tal vez será»– y la verdad –«¡eso es!»

«No hace falta aprender a dibujar. ¿Has puesto un prisma ante la luz de los rayos-x?»

Picasso escribía estas dos breves y jugosas frases en un cuaderno manejado entre 1917 y 1920.³⁴ Conociendo la relevancia que daba a fechar e incluso «cronometrar» sus obras, no deja de resultar curioso y desafortunado que no datara éstas.³⁵ En todo caso, el *cahier* nos sitúa tras el percance sufrido por Apollinaire en las trincheras que sin duda actualizó las reflexiones de Picasso acerca de ese penetrante modo de ver que brindaban los rayos-x, de la enigmática huella que dejaban de su paso a través del espacio y de los cuerpos, y de la insólita e inquieta realidad que desvelaban. No hace falta aprender a dibujar, decía, porque «el arte no es aplicación de un canon de belleza sino lo que el instinto y el cerebro pueden concebir independientemente del canon»; esto es: arte es la resultante de conjugar imaginación y razonamiento crítico.³⁶

Picasso no abogaba por un vago y escueto «no saber», ni por ese mero abandono a raptos oníricos preconizado por los surrealistas bretonianos, sino por un no saber largamente elaborado, un osado «des-aprender», un nietszheano librarse de lastres y desprenderse de asideros cometiendo así una

34 PICASSO, Pablo, *Écrits*, *op.cit.*, p.371.

35 BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, *op.cit.*, p.140: «Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être «la science de l'homme», qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur... Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible».

36 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'Art*, vol.X, n°s.7-10, 1935, pp.173-178, cita p.176: «L'enseignement académique de la beauté est faux. On nous a trompés, mais si bien trompés qu'on ne peut plus retrouver pas même l'ombre d'une vérité. [...] L'art n'est pas l'application d'un canon de beauté, mais ce que l'instinct et le cerveau peuvent concevoir indépendamment du canon». Postura compartida con Apollinaire, quien en 1912 ya estaba convencido de la tendencia creadora ajena a toda convención, de la actitud crítica en general, que estaba en el aire. APOLLINAIRE, Guillaume, «Réalité, peinture pure» (*Der Sturm*, diciembre 1912), en *Chroniques d'art*, *op.cit.*, pp.344-349, cita p.344: «Les divergences d'opinions de ces artistes me rassuraient sur l'avenir d'un art qui n'est pas une technique mais l'essor de toute une génération vers une esthétique sublime qui exclut la convention de la perspective, sans parler d'autres».

suerte de suicidio, un «huir-de-sí mismos y volver-a-buscarse-a-sí mismos». ³⁷ «Cuánto coraje hace falta para asesinarse a uno mismo», se preguntaba retóricamente Carl Einstein. ³⁸ Un par de años más tarde y siguiendo la misma tónica trágica, Georges Bataille proclamaba que «es necesario pasar a ser completamente otros o dejar de ser», manteniendo la concepción beligerante de la experiencia artística compartida por ambos en las páginas de *Documents*. ³⁹ «Lo que emprendemos es una guerra», aclaraba Bataille a ingenuos e incautos; es «la lucha de todas las experiencias ópticas», había apuntado antes Einstein. ⁴⁰ Liquidarse a uno mismo, perder todo valor seguro bajo los pies, es el único modo de vivir y no morir viviendo, diríamos diciendo como José Bergamín. He aquí el crimen, la tragedia, el drama que a ojos de Picasso no debía faltarle a la pintura: ⁴¹ el drama del salirse *hors de gonds*, de ponerse en cuestión, de sacarse del quicio de la norma

37 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra (Also Sprach Zarathustra, 1881-1886, 1892)*, traducción, introducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2008, tercera parte, sección «De tablas viejas y nuevas», párrafo 2, pp.279-280, cita p.280: Zaratustra, en alusión a las Tablas de la Ley del Antiguo Testamento, planteaba la necesidad de librarse de esa vieja presunción de saber qué es lo bueno y qué es lo malo, de «romper las tablas viejas» de viejas presunciones y darse otras nuevas no presumidas, en un divino «eterno huir-de-sí-mismos y volver-a-buscarse-a-sí mismos». EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.110: «toute nouveauté présuppose en quelque sorte un extinction du souvenir, d'est-à-dire de la conscience et du moi».

38 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.138: «De combien de courage ne faut-il pas disposer pour détruire constamment le réel convenu et se contraindre ainsi –à la dérive sur un radeau étroit– de créer sans cesse une réalité nouvelle. On accélère de la sorte la naissance et la mort du réel, et l'on détruit, dans une inquiétude éternelle, sa propre personnalité. La mort devient donc ici le créateur magique du Nouveau et le générateur des mythes. On ne s'embellit plus soi-même à l'instar de Narcisse, mais on sacrifie, au contraire, son moi constant. L'homme est maintenant passage et dépositaire de la vision. Les faibles craindront bien entendu cette expropriation de leur personne, de même que l'homme de l'antiquité archaïque extériorisait la puissance de la vision, en les projetant dans les dieux et dans les démons».

39 BATAILLE, Georges, «La conjuration sacrée», *Acéphale*, n°1, 24 de junio 1936, s.p. [ed. facsimil: *Acéphale. Religion, sociologie, philosophie. 1936-1939*, París: Jean-Michel Place, 1980]: «Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autres ou de cesser d'être».

40 BATAILLE, Georges, «La conjuration sacrée», *op.cit.*, s.p.: «Ce que nous entreprenons est une guerre». EINSTEIN, Carl, «Aphorismes méthodiques», *op.cit.*, cita p.32: «L'histoire de l'art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations».

41 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, cita p.178: «on peut faire des tableaux par moreaux rapportés et bien concordants, mais on a manqué le drame». Einstein también enfatizaba esta necesidad de drama y apuntaba, como José Bergamín, que la época moderna tiende a eliminarlo, denunciando una suerte de «domesticación del arte». EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.26: «Nous considérons comme une des caractéristiques principales de l'époque libérale la tentative d'enlever à la réalité tout élément tragique ou violent».

y repensarse, o de «saltar más allá de su propia sombra».⁴² Drama felicísimo para quien apuntaba «que ya no puedo más de este milagro que es el no saber nada en este mundo y no haber aprendido nada sino a querer las cosas y comérmelas vivas».⁴³ ¿Cuándo aprendió Picasso a vaciarse los ojos para llenarlos siempre de nuevo, sin colmarlos nunca? ¿O es que supo siempre llenarlos de magia y de milagro, como aquel anciano llenaba su agujero de mar junto a la orilla? Un par de meses después de escribir aquello, Picasso aclaraba a Zervos esta idea suya del arte como una sucesión de indigestiones y evacuaciones emocionales; algo más abrupta que la exigencia de Bataille de «comer y producir».⁴⁴ «Ahí está todo el secreto del arte», decía: «El pintor hace pintura como una necesidad urgente de descargarse de sus sensaciones y de sus visiones».⁴⁵ Es decir que Picasso se veía a sí mismo como le había visto Apollinaire: como artista vidente, receptáculo de emociones y condensador de energías.

En definitiva, de lo que se trata es de ver siempre como con ojos nuevos, libres de adherencias, para descubrir las delicias que la costumbre opaca. Como José Bergamín elogiaba el analfabetismo o Walter Benjamin la pobreza de experiencia –desgracia convertible en virtud del sujeto moderno–, Picasso observaba las bondades de esa «docta ignorancia» que sabe «volverse continuamente inconsciente» y *sine qua non* es posible afrontar y disfrutar la experiencia, emocional e intelectual, inmediata e íntima de las cosas.⁴⁶ Lo que

42 EINSTEIN, Carl, «Picasso», *Documents*, nº3, 1930, pp.155-157: «obligé de sauter à chaque instant au-delà de son ombre, de perpétuellement inventer du nouveau», ignora el reposo y no cesa en el asesinato de la realidad –propia y convencional colectiva– para reconfigurarla e intercambiarla por otra.

43 PICASSO, Pablo, *Écrits*, *op.cit.*, p.9: 18 de abril de 1935.

44 BATAILLE, Georges, «La conjuration sacrée», *op.cit.*, s.p.: «Il est nécessaire de produire et de manger». Necesidad que planteaba EINSTEIN, Carl, *Georges Braque*, *op.cit.*, p.61: «Désormais, il ne s'agissait plus de reproduire ces objets, il fallait les créer. Une telle mentalité est nettement athéiste, car le monde ne lui apparaî plus comme une solution d'origine divine et définitive. C'est aux hommes maintenant qu'incombait le fardeau de réinventer l'homme et l'univers, considérés maintenant comme des provisoires défectueux».

45 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, cita p.176: «Le peintre subit des états de plénitude et d'évacuation. C'est là tout le secret de l'art. Je me promène dans la forêt de Fontainebleau. J'y attrape une indigestion de vert. Il faut que j'évacue cette sensation sur un tableau. [...] Le peintre fait de la peinture, comme un besoin urgent de se décharger de ses sensations et de ses visions».

46 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos*, vol.I (1869-1874), traducción de Luis E. de Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2007, p.99: La fuerza dionisiaca de «lo inconsciente», no es mera ignorancia, y es más grande que el no-saber socrático, es el elemento productivo esencial de conocimiento.

se ponía en cuestión era la visión en tanto que modo adaptado y conducido de concebir la realidad.⁴⁷ Lo que se pretendía era, en palabras de Lévi-Strauss, un pensamiento «en estado salvaje» en tanto que no cultivado ni domesticado y que este antropólogo sin par encontraba en la poesía y en el arte. Como hiciera Mauss, Lévi-Strauss consideraba que «el arte se inserta a medio camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista tiende a la vez a sabio y a *bricoleur*: con medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento».⁴⁸ ¿Y no es exactamente así como consideraba Picasso a las obras de arte; esto es, como potencias efectivas capaces de «despertar» al observador por conmoción y que son fruto del impulso emocional, de la necesidad urgente de expresión, de evacuación incluso, que fermenta, eso sí, en el seno de largas reflexiones? La ascesis del ojo planteada por Picasso era una ascesis del ojo «entendido». Picasso quería un ojo desentendido o una mano desentendida de su ojo, a pesar del pánico que el ver esto pudiera causar a Matisse.⁴⁹ Si Picasso

47 EINSTEIN, Carl, «André Masson, étude ethnologique», *Documents*, n°2, 1929, pp.93-102, cita p.95: «ébranler ce qu'on appelle réalité par le moyen d'hallucinations non adaptées, afin de changer les hiérarchies des valeurs du réel. Les forces hallucinatoires font une brèche dans l'ordre des processus mécaniques; elles introduisent des blocs d'«a-causalité» dans cette réalité que l'on s'était donné absurdement comme une. La trame ininterrompue de cette réalité est déchirée».

48 LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, París: Agora-Plon, 1962, cap.I: *La science du concret*, p.36: «L'art s'insère à mi chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique: car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur: avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance». Lévi-Strauss consideraba que el «pensamiento salvaje», que no «de salvaje», o «mítico» opera, esencialmente, del mismo modo que nuestro «pensamiento tecnocientífico» occidental actual, que es como trabaja la memoria y como trabaja el artista: reconstruyendo, ensamblando, su narración a partir de fragmentos, de restos, de huellas, de recuerdos propios o ajenos. El primitivo *bricoleur*, como el artista, se alimentan de curiosidad(es) y excursiones, de salir «à la decouverte» que diría Apollinaire.

49 BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, op.cit., p.308: El 20 de diciembre de 1946, Matisse le comentaba el terror que había sentido al ver en pantalla a su mano aventurarse en el lienzo como por cuenta propia y tan osada como desamparada: «Je me suis senti déculotté, nu [...] on voit le travail de la main, tout à fait instinctif, surpris par la caméra et décomposé... Cette séquence m'a consterné... Je me suis demandé tout le temps: «Mais est-ce bien toi qui fais ça? Que diable puis-je faire en ce moment? Je ne reconnaissais ma main ni ma toile... Et anxieux je m'interrogeais: «Va-t-elle s'arrêter? Va-t-elle continuer? Quelle direction va-t-elle prendre?» J'ai été stupéfié de voir ma main continuer encore et encore jusqu'à un point final... D'habitude, lorsque j'entame un dessin, j'ai le trac, sinon l'angoisse. Mais je n'ai jamais eu autant la frousse qu'en voyant au ralenti ma pauvre main aller à l'aventure, comme si j'avais dessiné les yeux fermés...» Y, sin embargo, pintar sin ver, liberando la mano al gesto y la pasión, maravillaba a Picasso como a Matisse: «Un jour, en 1939, dans son atelier rue des Plantes, Matisse me fit un dessin les yeux bandés. [...] Matisse en était si enchanté qu'il me demanda de prendre une photo de lui devant ce dessin» (p.309).

hablaba de dejar de mirar para ver «con los ojos de Santa Lucía», Carl Einstein lo hacía de tener o más precisamente de ver alucinaciones, por buscadas y no meramente sobrevenidas.⁵⁰ En todo caso, tanto la háptica de Picasso como la inadaptada de Einstein son visiones que revelan aspectos desatendidos de la realidad, vedados para el ojo ordinario, como ocurre con la luz de rayos-x y la luz visible.

En aquel apunte de 1917, Picasso se preguntaba si alguien había puesto un prisma ante la luz de los rayos-x.⁵¹ Tal vez lo hacía pensando en dar otra vuelta de tuerca a sus experimentos de 1909, como tendía a hacer con todo medio y modo de expresión plástica que abordaba hasta sacarlo y sacarse a sí mismo fuera de sus goznes; pues, ¿a qué se había dedicado aquel verano en Horta sino a poner prismas ante la luz visible? «Todo cuanto sé lo aprendí en el pueblo de Pallarés», dijo en alguna ocasión el taxativo de Picasso.⁵² Es cierto que brillaba tanto por la rotundidad de sus afirmaciones como por lo voluble y contradictorio de éstas, pero no lo es menos que la aldea tarraconense de Horta d'Ebre –que, haciendo juego con la naturaleza transformativa de Picasso, en 1910 pasó a llamarse Horta de San Joan– constituyó un espacio de experimentación esencial en su vida y en su producción. En Horta de Ebro, Picasso aprendió que es posible tomar otra medida al tiempo y al espacio. A lo uno durante su primera estancia en la aldea montañesa a la que sus padres le enviaran a pasar la escarlatina en 1898, a lo otro en el verano de 1909. Allí supo lo que es habitar en un tiempo sostenido, de tradiciones artesanas centenarias y pautado por el ritmo cadencioso con que las estaciones transfiguraban el paisaje o, digamos, con que cambiaban la falda a Santa Bárbara, su montaña; y que las cosas aparecen, se comprenden y aprecian con tiempo, con el tiempo que lleva prestarles atención, un estado que contradice la naturaleza dinámica y transformativa de la vida misma –más aún de la motorizada y vertiginosa vida moderna– y el cual hay que

50 EINSTEIN, Carl, «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928», *Documents*, nº1, 1929, pp.35-38, cita p.35: «Nous constatons une discipline de l'hallucination: le flot des processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes». Einstein hace un elogio de la «hallucination tectonique» en los cuadros de Picasso, que no es mero abandono al rapto dionisiaco sino que es una alucinación disciplinada. Recordar que Picasso sabía de otras «visiones inadaptadas» o alucinaciones desde aquellos meses fumando opio con Max Jacob y Apollinaire entre finales de verano de 1907 y comienzos de 1908. Sobre el pensar de las manos, leer a Focillon; sobre palpar el mundo con el ojo, a Merleau-Ponty.

51 Esta experiencia había tenido lugar cinco años antes. En 1912 se lograba por primera vez refractar los rayos-x y, con ello, demostrar que esta radiación electromagnética era de la misma naturaleza que la visible.

52 DAIX, Pierre, *Picasso créateur. La vie intime et l'oeuvre*, París: Éditions du Seuil, 1987, p.25: «Tout ce que je sais, je l'ai appris au village de Pallarés».

ritmar con momentos de intensa concentración. Cabría preguntarse si durante su convalecencia, Picasso, como Giorgio de Chirico, descubrió una realidad insólita y enigmática gracias a la hipersensibilidad –«sensibilidad mórbida», decía De Chirico– propia de los estados febriles; preguntarse si fue entonces cuando tomó conciencia de que la realidad era mucho más que su apariencia evidente, que, más que algo en sí, era la cristalización de múltiples y complejas relaciones configurando un espacio metamórfico, una «función metamórfica» en palabras de Carl Einstein, cuya reproducción era, por tanto, irrelevante y al que sólo cabía emular en sus modos; esto es, en su dinámica dialéctica de tiras y aflojas y tomas y dacas, en lo que Henri Bergson denominaba «evolución creadora» que era sencillamente «voluntad» a ojos de Arthur Schopenhauer y «voluntad de poder» a los de Friedrich Nietzsche. Había que librar a la pintura de la imitación ilusionista y librar al individuo de la comfortable embriaguez que proporciona, induciéndole a creer que lo que ve es todo lo que hay, que todo lo visible es todo lo real. Cabría así mismo preguntarse si fue entonces cuando Picasso tomó conciencia de que el proceso interesa más que el resultado, sea éste aquel según el cual se configura una pintura o la realidad misma; cuando tomó conciencia de que la realidad no es algo dado, sino una *poïesis*, una «poética» en tanto que «hacer» y aún más un «deshacer», «desrealizar» la realidad dada, desanquilarla para poder recomenzar la «tarea actual» de pensarla y configurarla, desembarazarse del osario de convenciones heredadas, descargarla de sentido único y hacer hueco a los múltiples posibles. La creación artística es el medio de hacer visible el trabajo del universo. De lo que no hay duda es de que cuando, en 1909, regresó al pueblo de Manuel Pallarés, Picasso miraba la realidad con otros ojos y comprendía el espacio de otro modo. Sus ojos habían descubierto el arte sumerio, egipcio, etrusco, ibérico, africano y oceánico, admirado a Cézanne, conocido a Apollinaire y perdido a Jarry y a Rousseau. Con el primero aprendió a acumular, por superposición y ensamblaje, y con el último a ver en la espesura. Dos enseñanzas que no olvidaría y que comenzó a poner en práctica en Horta.

En el montaje fotográfico que Picasso realizó en homenaje a su amigo Rousseau el «extraordinaire» superpuso un retrato fotográfico que le había hecho en su taller de la rue Perrel poco antes de que éste falleciera, el 2 de septiembre de ese año. El aduanero aparece confortablemente camuflado en la espesura de *Monos en el bosque virgen* (1910), mimetizado con el medio que le era más propio, esto es, su propia pintura, formando parte integral de un espacio que le conforma y le define tanto como lo hace él. Tal vez Picasso recordaba aquel otro retrato fotográfico en que aparecía Rousseau, paleta en mano, sentado en una esquina de su estudio con las paredes cubiertas por análoga enigmática espesura. Tal vez

pensaba en el autorretrato que se había hecho en su segunda incursión parisina y tras la traumática desaparición de su querido Carles Casagemas. En *Autoretrato en el taller* (1901) aparece Picasso fantasma, habitante de un *demimonde* o un entretiempos entre *La Bebedora de absenta* y el retrato de *Monsieur Coquiot*. Un auténtico «fantasma del tiempo» bergaminesco.⁵³ Su silueta translúcida se perfila en el muro como sombra desprendida de su cuerpo, circunstancia terrorífica abordada por románticos como Albert von Chamisso, o como «skiagrafía», «pintura de sombra» que aúna la célebre leyenda del origen de la pintura narrada por Plinio sobre la hija del alfarero Butades con el último grito en medios de inscripción; esto es, la radiografía que, recordemos, también había sido denominada «skiagrafía» y «shadow photograph» por ser efectivamente la sombra retenida o la huella de los cuerpos interpuestos a la luz de rayos-x.⁵⁴

«Sombras sólidas», decía Elie Faure de las obras de arte, que fijan «la sombra fugitiva que es la vida».⁵⁵ Estas «skiagrafías» son recurrentes en la producción de Picasso, empleadas como el clásico recurso para autorretratarse e incluirse en sus obras, que son su universo. Picasso estampa su huella, actualizando el gesto que los hombres llevan repitiendo cuarenta mil años y que la numismática y el teatro de sombras y siluetas, desde China o Java a la Francia del siglo XVIII, empleaban dotándole de algo más de consistencia. En *Figure et profil* (1928), el suyo es el perfil en sombra clara enfrentado a la ambigua figura del cartel. La pintura podría haberse titulado *Ombre et affiche*, o simplemente *Affiches*, pues no es mucha la diferencia de volumen entre una y otro. Picasso deja la huella de su sombra inscrita en la incierta superficie del cristal de la ventana. Una sombra sin duda desprendida de su cuerpo pues la talla abrumadora de su efigie es a todas luces imposible; no, al menos, con la luz natural del día y sin aumentos. Picasso entabla un diálogo en sombra –no en reflejo– con su pintura

53 En alguna parte, José Bergamín cantaba aquello de «esqueleto vivo/ animado muerto,/ sueño de una sombra/ o sombra de un sueño, / porque perseguido/ porque persiguiendo,/ el hombre es un vano/ fantasma del tiempo». Amigo de Picasso, Bergamín nació acabando 1895, justo cuando aparecieron en escena los rayos-x.

54 PLINIO [El viejo], Cayo, *Historia natural* (*Naturalis historia*, 23-79 d.C.), vol.III, traducida y anotada por Francisco Hernández, Madrid: Visor Libros, 3 vols., 1998, libro XXXV, párrafo XLIII, 151 y 152.

55 FAURE, Élie, *Ombres solides. Essais d'esthétique concrète*, París: Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1934, p.9: «OMBRES SOLIDES... fixation dans une œuvre d'art –objet concret qui tente de s'intégrer à l'harmonie universelle en perpétuelle genèse– de l'ombre fugitive qu'est la vie d'un homme quel qu'il soit, et de ses sentiments poignants ou voluptueux –ombres d'une ombre– qui l'ont sans cesse agité, et parfois apaisé au cours de ce voyage si vite accompli. L'équilibre n'est qu'une conquête éphémère que le drame, précisément, tend à trouver, ou, dès qu'il est rompu, à rétablir».

que, si bien parece más ligera que aquella también parece estar más anclada, clavada para ser exactos, a la pared. La sombra habita una dimensión aérea en principio más holgada que la angosta dimensión superficial en que está fijado el cartel. Pero Picasso parece haber abierto un agujero en el muro para airear el espacio que habita la figura; ha ahuecado el espacio para que esa Jano *bifrons* que mira hacia atrás y hacia delante o vidente dotada de ese tercer ojo al que ilumina otra luz distinta a la ordinaria, respire. Bien mirado, ese plano espaciado no dista mucho del que constituyen las plaquitas radiográficas, habitadas como aquel por figuras que ponen en aprietos a quien las observa concentrado, forzando la mirada, tratando de desentrañarlas.

En *El taller* (1928-1929), la sombra de Picasso se ha desentendido de nuevo de su dueño y de nuevo también dota de espacio a la pintura con su talla equívoca, que hace dudar de si está prendida en la pared del taller o si está más bien a nuestro lado. En este caso, el busto incierto de Picasso oculta en su penumbra una pintura. Pintura sobre pintura, sombra sobre pintura, pintura de sombra. ¡Qué maravilloso elogio el de Carl Einstein! quien consideraba a Picasso capaz de «saltar más allá de su propia sombra». ⁵⁶ Picasso fantasmagoría, ilusionista y desilusionista. Picasso «Le magicien» –papel que asumiría sesenta años más tarde en ese pequeño y fabuloso texto, fruto de la colaboración de Picasso, André Villers y Jacques Prévert, llamado *Diurnos* porque, como acotaba Prévert, «on est marre de Nocturnes!»– con su chistera desbordante de magia. ⁵⁷ Picasso escapista. Picasso es Méliès y Houdini a un tiempo. Picasso transformista: boxeador, soldado, piloto o mecánico, burgués, electricista. Picasso hombre invisible, integrado o desintegrado en el muro, apropiándose del espacio que a su vez constituye. Al dorso de aquel translúcido autorretrato, Picasso escribía: «Esta fotografía podría titularse: «Los muros más fuertes se abren a su paso. ¡Mira!»» ⁵⁸ Los muros también se abrían al paso de aquel fantasma que soñara

⁵⁶ EINSTEIN, Carl, «Picasso», *Documents*, nº3, 1930, pp.155-157, cita pp.155-156: «L'homme ne dispose d'aucune ressource autre que de lui-même ; il est donc obligé de sauter à chaque instant au-delà de son ombre, de perpétuellement inventer du nouveau. Pour créer un tableau, il est nécessaire de s'aliéner soi-même, de s'évader, et l'art peut être défini comme une technique du doute, du départ, de la mort continuel». Picasso ignora el reposo e incómodo en toda convención fácil, liquida continuamente la realidad propia y colectiva, para reconfigurarla e intercambiarla por otras condiciones de existencia. Einstein concluía su magnífico ensayo señalando que «Picasso justifie pleinement cette maxime selon laquelle *l'homme et l'univers sont journellement créés par l'homme*» (p.157).

⁵⁷ PICASSO, Pablo, PRÉVERT, Jacques, VILLERS, André, *Diurnes*, [s.l.]: [s.e], 1962, s.p.

⁵⁸ Anne Baldassari ofrecía esta magnífica fotografía y leyenda en uno de sus varios estudios acerca de la relación de Picasso con la fotografía. BALDASSARI, Anne (ed.), *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques. 1900-1928*, París: Musée Picasso, 12 de marzo – 9 de junio 1997, cita

Benjamin y al que veía «a pesar de estar ciego», o quizás precisamente por estarlo, atravesando las paredes de las casas como los burgueses y *flanêurs*, *fantômes* un poco más densos pero insustanciales y ausentes como aquellos, los pasajes.⁵⁹ Efectivamente, los muros más fuertes se abrían al paso de Picasso, y al de todo aquel capaz de ver como con rayos-x en los ojos. Así era a tenor de los éxitos logrados hasta entonces: había sido seleccionado para acudir a la Exposición Universal de 1900 y se presentaba como el último joven descubrimiento de Vollard, a la sazón marchante de su admirado Cézanne. Picasso se las auguraba felices, *promesse du bonheur* en tiempos de crisis, y preveía sus irrefrenables conquistas a pesar de que en esta ocasión hubiese de postergarlas hasta 1904 por falta de medios.

No hay duda de que, como apuntaba Cézanne a Gasquet, no se pintan almas, se pintan cuerpos. Ahora bien, lo que Cézanne no sabía todavía, y Picasso sí, era que los cuerpos están hechos más bien de aire, cuerpos hojaldrados, diríamos, y que el que su solidez sea o parezca tal es sólo cuestión de medida: de intensidad perceptiva y/o de talla, pues si descendiéramos a nivel intra-atómico, esto es, un par de grados más de lo que hiciera el Dr. Faustroll convertido en homúnculo viajero sobre una hoja de col, descubriríamos que entre las moléculas y átomos que forman los cuerpos y aquellos que llenan el aire circundante la diferencia es esencialmente de densidad y de la intensidad de la fuerza que las mantiene unidas. Digamos que es una realidad «montada a punto de nieve», hecha de aire, de huecos, de vacíos constructivos, vivos y activos.

p.18: «Cette photographie pourrait s'intituler: «Les murailles les plus fortes s'ouvrent sur son passage: Regarde!»». Baldassari sugería que la leyenda proviene del canto tercero de los *Chants de Maldoror* de Lautremont; escena en que describe al dios Créateur criminal abandonando un convento-lupanar, perfecta escena del crimen, dejando a su víctima abierta de pies a cabeza. «Les murailles s'écartent pour le laisser passer; les nonnes, le voyant prendre son essor, dans les airs, avec des ailes qu'il avait cachées jusque-là dans sa robe d'émeraude, se replacèrent en silence dessous le couvercle du tombeau». DUCASSE, Isidore, *Les Chants de Maldoror* (1860), *Œuvres complètes*, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, pp.145-146. Recordar los relatos de Apollinaire sobre invisibilidad, o *El passe murailles* de Marcel Aymé, quien moría, como el desaparecido Honoré Subrac de Apollinaire, atrapado en el muro.

59 BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes* (1927-1940; *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982) edición al cuidado de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, col. «Vía Láctea» nº3, 2005, p.415: [L2, 7] «un sueño en el que, estando en compañía de un amigo, vi un fantasma junto a la ventana del primer piso de una casa que teníamos a la derecha. Al continuar nuestro camino, nos acompañó por el interior de todas las casas. Atravesaba todos los muros, estando siempre a la misma altura que nosotros. Veía esto a pesar de estar ciego. El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren».

Desoyendo las quejas de Fernande Olivier, su compañera entonces, atónita con la idea de tener que acceder a lomo de burro a aquella recóndita aldea catalana, Picasso llegó de nuevo a Horta en 1909, como decíamos, con otros ojos; con esos ojos desorbitados con que vio mirar por primera vez a las esculturas íberas de cuencas vacías. Aquellas concavidades devoraron los rostros de sus figuras de mediados de 1906. Ojos huecos que evocaban la idea de ceguera y olvido como requisitos para un conocimiento más profundo. Hay que vaciarse los ojos de lo visto, de prejuicios estéticos y convenciones epistemológicas, para llenarlos de nuevo. «Si quieres pintar, cierra los ojos y baila», apuntó en cierta ocasión. En Horta, Picasso desbordaba la apatía de Fernande con el entusiasmo de verse habitando una pintura de Cézanne –porque, atención señores, la pintura se habita– y mientras ella escribía a la Stein contándole lo aburrido que era aquello y planeando, para desolación de Max Jacob, la inminente mudanza del Bateau Lavoir al 11 del boulevard Clichy, él cuajaba las cartas con fotografías de la montaña de Santa Bárbara, coqueta y enigmática como la Sainte-Victoire.⁶⁰

Tal vez observando el paisaje *à plein oeil*, tal vez haciéndolo en el papel fotográfico, tras el visor de su cámara o el cuerpo facetado de una botella de Anís del Mono o, probablemente, empleando ojo, cámara y cristal de «miradores», Picasso comenzó a ver la realidad como planos de sol y sombra fundiéndose y reclamándose unos a otros, prismas reteniendo la luz como hacen los cuerpos que no son opacos. Sin duda un cambio notable en materia de trabajo: abandonaba la piedra ibérica y la madera africana en beneficio del más mágico, si cabe, cristal. Pintó botellas, cerámicas, frutas y periódicos prismáticos y varios vítreos bustos de Fernande. E hizo fotos de la aldea, de sus habitantes y de su taller.⁶¹ Picasso llevaba unos cinco años tomando fotografías de manera habitual, desde que su amigo Ricardo Canals le regalara un aparato

60 STEIN, Gertrude, *Picasso*, París: Floury, 1938, pp.71-72: a sus ojos, el cubismo «era un producto natural de España».

61 BALDASSARI, Anne, *Picasso Photographe. 1901-1916*, París: Musée National Picasso, 1994, p.21: Baldassari sostenía que Picasso había practicado la fotografía «no comme un modèle de vision exacte ou d'appréhension positiviste du monde, mais comme l'invention d'une machine à voir. Cette *camera obscura* de l'inconscient visuel deviendra pour lui la surface d'inscription des «visions premières», mais aussi un moyen insoupçonné d'expérimentation et de transformation formelles»; esto es, no como un mero sistema de registro o verificación visual. BALDASSARI, Anne, *Picasso et la photographie. À plus grande vitesse que la lumière* [cat.], París: Musée National Picasso, 1995. BALDASSARI, Anne, CLAUDE, Jean-Christophe, *X-Rays* [cat.], París: Musée Picasso, 20 de septiembre 2006 – 8 de enero de 2007: Proyecto para radiografiar las esculturas realizadas en Boisgeloup, como el maravilloso *Buste de femme* (1931) cuya radiografía reveló, latente en el interior del yeso, una esculturita en alambre de un hombre en pie que, bien visto, tiene algo de *l'homme oiseau* del pozo en que termina la cueva de Lascaux.

portátil y le mostrara los rudimentos técnicos no sólo de la fotografía sino del monotipo, técnica por la cual Picasso comenzó a interesarse al descubrir los realizados por Degas, y reuniendo la que acabaría siendo una notable colección de fotografía antigua, exótica y folclórica.⁶² Una de las primeras y más exitosas variantes fotográficas fue, ya desde mediados del siglo XIX, la estereoscópica: parejas de imágenes tomadas desde puntos de vista mediados por los escasos centímetros que distan entre ambos ojos y que, al observarse al mismo tiempo situadas en el punto de convergencia visual, adquieren volumen. Poco después del descubrimiento de los rayos-x apareció la variante translúcida de aquella primera versión, con objeto fundamental de situar con mayor precisión cuerpos extraños a extraer quirúrgicamente. Por otro lado, ésta venía a sumarse a las parejas de fotografía y radiografía de un mismo objeto o animal que ilustraban los manuales radiográficos y la prensa popular desde 1896. Uno de aquellos primeros manuales que reunían las imágenes de la superficie epidérmica y la estructura interna de los cuerpos fue el *Tratado práctico de radiología y radioscopia* (1898) elaborado por Albert Londe.⁶³ Londe era conocido por sus trabajos en el hospital de la Salpêtrière, cuyo laboratorio fotográfico dirigió a las órdenes de Jean Martin Charcot hasta su muerte en 1893.⁶⁴ Tres años después de morir Charcot y solventados los graves problemas de financiación, Londe ponía en marcha un departamento radiográfico en el hospital. Lástima que no quede nada análogo a la célebre *Iconographie Photographique* en modalidad radiográfica, fundamentalmente por lo exhaustivo de aquel proyecto fotográfico; lástima también que no probara a dotarlas de colores dado que, según decía, al final de su vida lo único que le había devuelto el entusiasmo era la fotografía en

62 BAER, Brigitte, *Picasso. Peintre-graveur, vol.I (Œuvre gravé et lithographié, 1899-1931)* [edición revisada de GEISER, Bernhard, *Picasso. Peintre-graveur: Catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié, 1899-1931*, Berne: Chez l'auteur, 1933], Berne: Kornfeld, 1990, p.401: planteaba la hipótesis, compartida, entre otros, por Baldassari, de que había sido Ricardo Canals el iniciador de Picasso tanto en esta forma de grabado como en la fotografía. BALDASSARI, Anne, *Picasso photographe. 1901-1916, op.cit.*, p.25 y pp.50-55. El monotipo había sido empleado, entre otros, por Edgar Degas, cuya originalidad Picasso admiró desde su llegada a París, y llegó a comprar una decena de sus monotipos, entre ellos *Dans l'omnibus* (ca.1878). CABANNE, Pierre, «Degas chez Picasso», *Connaissance des Arts*, n°262, diciembre 1973, pp.148-151.

63 LONDE, Albert, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie. Technique et applications médicales*, París: Gauthier-Villars, 1898. BERNARD, Denis, «L'image des rayons X et la photographie», *Études photographiques*, n°17, noviembre 2005 [Disponible en: <http://etudesphotographiques.revues.org>].

64 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París: Macula, 1982. BERNARD, Denis y GUNTHER, André, *L'instant révélé. Albert Londe*, Nîmes: Jacqueline Chambon-Trois, col. «Rayon photo», 1993.

color.⁶⁵ Entre otros de los numerosos manuales radiográficos que se pusieron de inmediato en circulación cabe destacar los mencionados de Gerard Encause y Charles Henry por su consabida oposición a la ortodoxia científica de la época así como por el interés que suscitaron, en buena parte por eso mismo, en muchos artistas de la época.⁶⁶ Si va de suyo que las lecturas científicas de Picasso fueron más bien escasas, a buen seguro tuvo noticia de ellos por boca de otros. En todo caso, conociera o no estos textos o aquellos insólitos atlas radiográficos con que burgueses aficionados a la física recreativa se entretenían las tardes de domingo, sí conocía el modelo estereográfico ordinario, como evidencia el hecho de que tuviera varias fotografías de este tipo entre su colección.⁶⁷

Pues bien, aquel verano en Horta de Ebro, Picasso experimentó con la técnica estereoscópica empleando no imágenes opacas sino negativos transparentes. El resultado de aquellas superposiciones peliculares son construcciones espaciales próximas a las que evocan las imágenes radiográficas, que parecen extrañamente llenas de aire, aire comprimido y retenido sin necesidad de coartadas físicas sino más bien energéticas; espacios en que se conjugan la bidimensionalidad del soporte con el desarrollo volumétrico de los cuerpos y el aire entre ellos y en ellos, porque la porosidad de las formas hace que el aire se filtre en su interior conformando una única unidad espacial desplegada en profundidad. «La materia y la vida que llenan el mundo están también en nosotros», señalaba Bergson en su esclarecedor ensayo acerca de «la intuición filosófica» en 1911.⁶⁸ Y ¿dónde podría encarnarse de forma más

65 LONDE, Albert, «La photographie des couleurs», *Le Chasseur français*, nº293, octubre 1909, p.427: «C'est la photographie qui m'a sauvé, et surtout la photographie en couleurs».

66 PAPUS [alias de Gérard Encause], *Les Rayons invisibles et les dernières expériences d'Eusapia devant l'occultisme*, Tours: Imprimerie Arrault, 1896. HENRY, Charles, *Les Rayons Röntgen*, Paris: Société d'Éditions Scientifiques, col. «Bibliothèque Générale de Photographie», 1897. TONTA, Italo, *Raggi di Rontgen e le loro pratiche applicazioni*, Milano: Hoepli, 1898. El manual de Tonta, profusamente ilustrado, fue el manejado por Boccioni y Larionov. La abundante bibliografía consultada de manuales radiográficos y artículos de divulgación publicados estos años queda recogida en un anexo.

67 Sobre la colección de fotografía antigua que Picasso venía formando desde 1900, ver BALDASSARI, Anne (ed.), *Le miroir noir, op.cit.* La autora pone en relación sus cianotipos con sus retratos «azules», sus calotipos y postales etnográficas –de tribus del Sudan, Laos, Nueva Zelanda– y de folclore regional con la deconstrucción cubista de las apariencias.

68 BERGSON, Henri, «L'intuition philosophique», *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol.XIX, nº6, 1911, pp.809-827, cita pp.823-824: «la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous; les forces que travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes». Sobre la repercusión de la concepción dinámica y antimaterialista de la realidad expuesta por este filósofo contemporáneo del surgimiento de la fotografía, la radiografía y el cine influido por estas técnicas hídricas de formas

evidente esta consustancialidad de los fenómenos y de los cuerpos que en las plaquitas radiográficas?⁶⁹ ¿Dónde podría encontrar la intuición bergsoniana, esa clarividencia simpática de la cual disfrutaban los filósofos y fundamentalmente los poetas, y por extensión los artistas, «por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpressable», un correlato mejor que en las exploraciones radiológicas?⁷⁰ En esas cristalizaciones de tiempo y de espacio unitarios, en esas intuiciones radiológicas encarnadas, las diferencias en la semejanza se aclaran sutilmente, sin estridencias, en la escala de grises en la que se modelan.

Huelga recordar que estas «fotografías de sombras», así como las estereografías de Picasso, sus pinturas y *collages*, pues lo mismo da la técnica que se emplee para tratar de dar cuenta de un modo de ver y de sentir, son como decía bien Michel Leiris eminentemente realistas; no miméticas, sino esencialmente realistas, superrealistas, más allá de las formas y colores con las que se presentan

imprecisas entre los cubistas, ver ANTLIF, Robert Mark, «Bergson and Cubism: A Reassessment», *Art Journal*, vol.XLVII, nº4, invierno 1988, pp.341-349. Antlif se centraba en la materialización cubista de la noción de «simultaneidad».

69 La manera más adecuada de dar forma a la *durée*, esa sucesión de transformaciones cualitativas que se funden e interpenetran sin contornos precisos, es mediante la multiplicación de imágenes superpuestas, translúcidas, disparatadas, dislocadas, deslocalizadas, para que ninguna constriña y obstaculice la labor de la intuición; esto es, empleando el método del montaje. Y quienes gozan de mayor facilidad para ponerlo en juego son los poetas. BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (París: Félix Alcan, 1889), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige», 2007, p.11: «Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui en était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel; mais ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme, par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète». Sobre la *durée* ver BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, p.77: «la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre: ce serait l'hétérogénéité pure». En el poeta, y por extensión en todo artista, los sentimientos se desarrollan en imágenes que, dóciles a sus ritmos, generan en quien se deja embriagar y arrastrar por sus movimientos, equivalentes emocionales de aquellos sentimientos, de aquellas intuiciones profundas de la realidad experimentadas por el poeta.

70 BERGSON, Henri, «Introduction à la métaphysique», *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol.XI, nº1, 1903, pp.1-33, cita p.3: «un absolu ne saurait être donné que dans une intuition, tandis que tout le reste relève de l'analyse. Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable». La intuición es el modo de conocimiento del *yo* profundo, confuso, móvil y tan particular que resulta indecible, y la forma más adecuada para acercarse a comprender la *durée*.

los cuerpos.⁷¹ Ambas técnicas, la radiográfica y la estereográfica, construyen por disolución y dilatación: disolución de los cuerpos y dilatación del espacio. Tanto una como otra restan sustancia a los sólidos, ahuecan los cuerpos, los airean y, haciéndolo, distienden y despliegan el espacio. El resultado son imágenes que ponen en evidencia la profunda densidad del espacio, su complejidad estructural y su carácter unitario y dinámico, prescindiendo de las artimañas ilusionistas convencionales.⁷² La realidad está compuesta por superposición y solapación de formas y cuerpos translúcidos que se funden y resuenan unos en otros, como insistía Charles Henry, configurando esa estructura espacial densa, compleja y unitaria. Es una realidad, digamos, foliácea o espectral, cuyas películas «infraleves» conforman, sin embargo, un espacio de un espesor insospechado. El método (de)constructivo empleado por Picasso consistiría en defoliar la realidad, decaparla, pelarla, desbastarla, desentrañar sus sistemas hasta dejarla en los huesos, puritita estructura que, acto seguido, remonta y reviste a su guisa. No es, por tanto, mera destrucción sino una concienzuda técnica deconstructiva-reconstructiva más intuitiva que razonada, aunque probablemente sea la más razonable; más razonable, al menos, que pretender una imposible reproducción objetiva de la realidad. Es una expresión de mínimos y máximos: de mínima sustancia y de máxima intensidad.

En una célebre serie de litografías realizadas entre el 5 de diciembre de 1945 y el 17 de enero de 1946 esta descarnación se hacía evidente. A lo largo de los once estados por los que pasa, Picasso le va robando al toro su robustez masiva, lo va deshollando, ahuecando, aligerando hasta reducirlo a un escueto dibujo en el aire que, sin embargo, sigue siendo el toro; el toro de siempre, podríamos decir, el toro rupestre, o dejémoslo en bovino rupestre por atender a la evolución. Picasso repetía que, a pesar de las transformaciones que sufrían sus pinturas o esculturas a lo largo del proceso creativo, a pesar de aquella

71 BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso, op.cit.*, p.228: «Pour moi», señalaba Picasso a Brassaï el 15 de mayo de 1945, «la surréalité n'est autre chose, et n'a jamais été autre chose, que cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent». Las consideraciones de Michel Leiris en notas nº2-5.

72 BALDASSARI, Anne, *Picasso photographe. 1901-1916, op.cit.*, pp.154-199: es ella quien señala la contribución de aquellos experimentos fotográficos a la invención del cubismo y defiende que las revoluciones plásticas llevadas a cabo por Picasso tienen lugar en los diversos medios que aborda en cada momento, indistintamente de su naturaleza, frente a quienes consideraban el medio fotográfico accesorio y no experimental en la producción picassiana. «A partir de telles données, issues des aléas de la surimpression, le peintre pourrait avoir reconstruit une image sans coordonnées extérieures autres que celles d'une «sur-réalité» cubiste. Une telle densification signifiante n'aurait ainsi pu prendre forme qu'en passant par le travail propre à la photographie» (p.195).

suma de destrucciones, la emoción inicial y la «visión primera» que le habían impelido a darles forma permanecían. Antes, decía Picasso, «un cuadro era una suma de adiciones; conmigo, un cuadro es una suma de destrucciones».⁷³ Se trata de destruir «el cliché de lo real» y comenzar por hacer de la obra de arte una catástrofe.⁷⁴ «Cuando comenzamos un cuadro», seguía, «a menudo encontramos cosas bonitas. Hay que defenderse, destruir el cuadro, rehacerlo varias veces. En cada destrucción de un bello encuentro, a decir verdad, el artista no la suprime; sino que la transforma, la condensa, la hace más sustancial. El éxito es el resultado de encuentros rechazados. De otro modo se deviene su propio amateur».⁷⁵ Lo que hacía Picasso era, literalmente, «expresar» aquellas emociones y visiones primeras, sacarlas al exterior, pues, decía, las imágenes se originan en el cálido interior matricial de la materia, donde permanecen latentes, aguardando hasta sentir el momento adecuado para «emerger» y dejarse ver; imágenes, por tanto, indiciarias, sintomáticas de lo que las genera. Si uno de los aspectos que más interesaba a Picasso de la fotografía era su capacidad de retener aquellas visiones primeras, ¿cómo iba a dejar de interesarle, ni tan siquiera pasarle desapercibida, la radiografía que, para más inri ahondaba como él en el núcleo genético –necesariamente más hueco que macizo– de las cosas y dejaba traslucir la contingencia de nuestras percepciones y conocimiento?

En unas deliciosas memorias, casi tan cómicas como instructivas, Nadar recordaba que estando en cierta ocasión en el célebre apartamento violeta de Balzac, éste le planteó su teoría de que «cada cuerpo en la naturaleza se encuentra compuesto de series de espectros, en capas superpuestas al infinito, «foliaceadas» en películas infinitesimales, en todos los sentidos en que la óptica percibe este

73 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, p.173: «Auparavant les tableaux s'acheminaient vers leur fin par progression. Chaque jour apportait quelque chose de nouveau. Un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. Je fais un tableau, ensuite je le détruis. Mais à la fin du compte rien n'est perdu; le rouge que j'ai enlevé d'une part se trouve quelque part ailleurs.»

74 EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.57: «Si l'on voulait arriver à une nouvelle conception et à une nouvelle forme de l'homme et de l'univers, il importait avant tout de briser le cliché du réel, de se briser soi-même ainsi que l'histoire conventionnelle. Cette entreprise fut osée par quelques poètes et quelques hommes de science, ainsi que par deux cubistes, dont l'audace équivalait à un fait historique de première importance.»

75 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, p.178: «Quand on commence un tableau, on trouve souvent de jolies choses. On doit s'en défendre, détruire son tableau, le refaire plusieurs fois. A chaque destruction d'une belle trouvaille, l'artiste ne la supprime pas, à vrai dire ; mais il la transforme, la condense, la rend plus substantielle. La réussite est le résultat de trouvailles refusées. Autrement on devient son propre amateur.»

cuerpo».⁷⁶ En realidad había sido Lucrecio quien en *De rerum natura* planteaba esta idea de los *simulacra* que se desprenden de los objetos: «Entre las cosas visibles muchas arrojan cuerpos, en ocasiones difusos [...], como la madera arroja humo y calor; en ocasiones más claros y condensados [...] como cuando la escurridiza serpiente se quita la piel entre las espinas».⁷⁷ Es muy posible que Balzac estuviese al tanto de la teoría atomista de los espectros y que, como pensaba Nadar, su angustia por los daguerrotipos fuera mera pose. Terror cierto o incierto, el fundamento de los temores de Balzac, y lo que resulta más sugestivo de éstos, radicaría en la idea de ir perdiendo sustancia, perdiendo peso capa a capa hasta quedarse en nada; aire en el aire. ¿No decía Jules Laforgue que el último lugar del arte es el *éther*? «*L'éthernité*», habría apostillado Alfred Jarry. Pero a Balzac debía resultarle cuanto menos inoportuno eso de volverse insustancial. Picasso invertiría el enfoque, apuntando que la suma de destrucciones que consideraba era su pintura dotaba, sin embargo, de sustancia a la siguiente. De este modo, la fotografía y aún más la radiografía sería un artefacto para volver maravillosamente insustanciales a los cuerpos y, paradójicamente, condensar su

76 NADAR, *Dessins et écrits, vol.II*, introducción y notas Jean-François Bory, París: Arthur Hubschmidt, 1979. Ver, especialmente, «*Le droit au vol*» y «*Quand j'étais photographe*» (Flammarion, 1900). Nadar hablaba de «élucider» sus modelos, como Picasso, hablaba de sacar a la luz o sacar las luces y las sombras de la realidad. En «Balzac et le Daguerrotyp», Nadar recordaba la ocasión en que Gustave Doré le preguntaba cómo no comprendía «la jouissance qu'on a à découvrir le défaut de la curiassé dans un chef-d'oeuvre» (p.974), el placer de descubrir las grietas, los defectos en las corazas de las obras maestras, las grietas por las que penetrar a sus secretos. Evocaba también aquella visita al «petit appartement tendu de violet» de Balzac, rue Richelieu (que Benjamin recuerda al pensar en el habitar burgués, en salones violeta acolchados), y su terror ante el daguerrotipo (que, para ser más rigurosos, Nadar, prefería llamar «niepctipo») o su «pose» aterrada: «Donc, selon Balzac», apuntaba Nadar, «chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps». En «Gazebon vengé» (junio 1899) recordaba los prodigios eléctricos en transporte, comunicación y medicina «indiquant au chirurgien la balle dans notre corps perdue» (p.996) mostrados en la Exposition de l'électricité, «cet agent tout-puissant autant qu'impeccable, ce domestique sans pareil sous toutes ses livrées comme sous tous ses noms: télégraphe, polyscope, phonophone, phonographe, phonautographe, télélogue, téléphone, topophone, spectrophone, microphone, sphymographe, pyrophone, etc» (p.995). Al final, el ingenuo Gazebon, a quien Maclair tomara el pelo diciéndole que Nadar hacía retratos a distancia –muy «a la Robida»– era vengado por un joven que sacó «dos luses» a Nadar con una tomadura de pelo semejante, si bien más elaborada, pues ¿por qué no iba a poderse hacer fotografía a distancia? «Rien de plus facile que ce qui s'est fait hier; rien de plus difficile que ce qui se fera demain». En una nota final, Nadar señala cómo justo aquellos días, la fantasía o truco de prestidigitador, se estaba haciendo realidad: Gazebon «réhabilité».

77 LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas (De rerum natura)*, traducción e introducción de Agustín García Calvo, Madrid: Cátedra, 1983. Sobre Lucrecio, ver el estupendo texto de SERRES, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*, París: Minuit, 1977.

esencia. La huella de este trabajo, de esta dialéctica de pérdida y ganancia, sería la plaquita radiográfica, auténtica trampa para espectros. De espectros también hablaría el paranoide Salvador Dalí, distinguiéndolos con una certidumbre inapelable de los fantasmas. Los espectros, decía, son «descomposición, destrucción del volumen ilusorio; inestabilidad extra-plana, extra-delgada; rapidez luminosa; contornos viscerales», mientras los fantasmas son «simulacro de peso y estabilidad obesa».⁷⁸ Giorgio De Chirico y Alberto Savinio no eran tan escrupulosos con las diferencias entre unos y otros. Pero resulta admirable la facilidad con la cual la caracterización daliniana de espectros y fantasmas casa con la de radiografías y pintura realista académica respectivamente. A cual más acertada, porque si «inestabilidad extraplana», «contornos viscerales» y destrucción del «volumen ilusorio» describen a la perfección esas plaquitas de vidrio atrapa espectros, qué decir de la mordaz y veraz descripción de toda pretendida reproducción mimética de la realidad como «simulacro de peso y estabilidad obesa».

No parece caber duda ya de que la naturaleza de las placas radiográficas, como la de los experimentos estereoscópicos y la de las consecuentes pinturas de Picasso, era espectral. Así aparece el cuerpo de Fernande en la composición fotográfica *El taller en Horta de Ebro*, foliáceo, hojaldrado, más aire tembloroso que otra cosa.⁷⁹ Picasso hizo varios arreglos de cuadros, *Nu dans un fauteuil* y

78 DALÍ, Salvador, «Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral», *Minotaure*, nº5, febrero 1934, pp.20-22, cita p.21: «PARALLÉLISME DES ANTAGONISMES ENTRE LE FANTÔME ET LE SPECTRE: *Fantôme*: –Simulacre du volume. –Stabilité obèse. –Immobilité ou mobilité suspecte. –Contours affectifs. –Périmètre métaphysique. –Étincelles comestibles. –Affaissement exhibitionniste. –Tactilisme narcissique. –Silhouette phénoménale. –Angoisse architectonique. *Spectre*: –Décomposition, destruction du volume illusoire. –Instabilité extra-plate, extra-mince. –Rapidité lumineuse. –Contours viscéraux. –Périmètre physique. –Étincelles minérales ou métalliques. –Erection exhibitionniste. –Silhouette chimique. –Dissection explosive. –Instantanéité raide, hystérique de voyeur. –Terreur fine biologique.»

79 ZERVOS, Christian, *Pablo Picasso, vol.II (1906-1917)*, París: Editions Cahiers d'Art, 32 vols. (1932-1978), 1942, p.167: recoge la imagen del taller de Horta de Ebro. Ver también vol.VI (*supplément aux vols.I-V*), 1954, pp.128 y ss.: láminas de Horta de Ebro. DAIX, Pierre, ROSSELET, Joan, *Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. 1907-1916*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979, pp.81-84, p.287, p.368. Los autores recogen la fotografía del taller de Horta de Ebro el verano de 1909. Transparencia e interpenetración de los cuerpos semejante a la ofrecida por los rayos-x, cuyas imágenes Picasso pudo haber visto también el verano siguiente, en las varias visitas de Fernande al hospital. Daix subrayaba que Picasso se servía de la pintura, como de cualquier otro medio plástico, para configurar un «equivalente» lo más veraz y completo posible de la realidad, no para reproducirla ni construir un espacio ilusionista que haga olvidar la condición plana de la superficie pictórica. Emularla, como decimos, en sus modos no imitar sus formas. BALDASSARI, Anne, *Picasso Photographe. 1901-1916, op.cit.*, pp.192-195, ils. p.197 y p.199: incluye dos de las composiciones *L'atelier à Horta de Ebro* (verano 1909, sobreimpresión

Femme aux poires en primer plano, apoyados en el suelo, amontonados unos sobre otros como tienden a estar en todo taller. Debió de observarlos así a menudo, viendo los primeros, evidentemente, pero viendo también cada uno de los que iban ocultándose uno tras otro y tras aquel. Un artista capaz de ver en las profundidades, como decían Apollinaire o Sabartés que era Picasso, puede hacer esas cosas.⁸⁰ Puede, como me decía un amigo, «secar la ropa en un cubo con la mirada». La forma visible que tomó ese particular e intenso modo de ver fue la sobreimpresión fotográfica. El punto de vista desde el que toma las fotografías dista unos centímetros lateralmente, pero también en profundidad, con lo que el resultado incluye la coordenada temporal: el tiempo que toma recorrer ese espacio, conocerlo, habitarlo, bailarlo. De este modo, y a diferencia de las imágenes estereoscópicas tradicionales, que logran una ilusión espacial bastante maciza, estable y cerrada, estas superposiciones por transparencia ofrecen una sensación de profundidad y de volumen tremendamente inestable, una experiencia espacial inquieta y equívoca, obrada por insustanciales campos de fuerzas contrapeados. Como las plaquitas radiográficas, estas fotografías de Picasso –que bien podría haber positivado también en vidrio– suman a lo equívoco de las formas esa sutil sensación de movimiento, tenue agitación que se hace más apreciable si no las miras bien; es decir, si las miras con esa visión flotante y desenfocada que sitúa el punto de fuga más allá de las mismas. De hecho no hay un único punto de convergencia sino que las líneas de fuga convergen, divergen, ahondan y regresan sin que ninguna domine al resto, desestabilizando la imagen. Cuando se abandona la pretensión de apropiárselas en todos sus detalles y se trata de observarlas con esa atención distendida, las formas se avivan, temblequean estremecidas, comienzan a resonar unas en otras y la reverberación alcanza y se hace eco también en quien observa; es decir que, en efecto, actúan por contacto, por conmoción emocionante. En estos experimentos fotográficos de superposiciones transparentes, Picasso encontró la agitación que le faltaba a su pintura. Esta suerte de estereoscopia radiográfica le dio la clave para retener la vibración que inquieta a los cuerpos y al aire mismo, sin excepción. Todo vibra y resuena en todo, y una buena pintura sería aquella

fotográfica). RICHARDSON, John, *A Life of Picasso, vol.II (1907-1917)*, Nueva York: Random House, 1996, ver en especial el capítulo 10: «Cadaqués 1910», pp.152-165.

80 PENROSE, Roland, *Picasso. His Life and Work*, Londres: Gollancz, Nueva York: Harper & Brothers, 1958, p.145: Sobre el verano en Horta de Ebro, Penrose apuntaba que «Picasso had taught himself to see beneath the bewildering detail of the surface. His intelligence had intervened and overruled his former pleasure in making copies of nature. He now deliberately stated the emotions conveyed to him by what he saw and what he knew. All liberties were permitted if they could help in this aim». Penrose no menciona las fotografías o suerte de estereogramas tomados entonces, que sin duda le permitieron visualizar la forma desarrollada tridimensionalmente.

capaz de retener, sin esfuerzo aparente, algo de ese temblor para que (re)tiemble en quien la observe. Podría decirse que Picasso estaba aprendiendo a construir por «vibración». Estas movedizas construcciones espaciales conservan un gusto lejano a aquellos deliciosos taumatropos que al girar fundían dos imágenes, continente y contenido, jaula y jilguero, en una; evocan igualmente algunos de los experimentos que en los años veinte realizarían Lászlo Moholy-Nagy o Naum Gabo;⁸¹ y en ese vaivén balanceado, o mejor equilibrista, de la mirada, oscilando de un lado a otro del borde de la superficie, cambiando de enfoque y de foco, recuerdan también al efecto que inducirían algunos de los caligramas de su amigo Apollinaire tres y cuatro años más tarde.

Picasso hace de pinturas opacas películas transparentes, de invisibles visibles, de planos construcciones espaciales tridimensionales que se despliegan en el espacio sin renegar de su naturaleza bidimensional. Estas vibraciones fotográficas aparecen como la imagen paradigmática de una realidad dinámica en equilibrio inestable, imagen dialéctica, inmovilidad hecha de inquietud, acorde de espacios y tiempos disonantes, fusión y confusión de los múltiples estratos de estructuras y relaciones de fuerzas que conforman la realidad; esto es, se sitúan no ya en la matriz de sus reflexiones acerca de la construcción, deconstrucción y reconfiguración espacial cubista, sino en la de su comprensión del espacio, de la experiencia visual y cognoscitiva en términos generales. Aquellas cristalizaciones espaciales superponían no sólo múltiples horizontes de visión sino de conocimiento y de existencia; nuevos horizontes, complementarios, no excluyentes, que, como los abiertos por las nuevas perspectivas técnicas, científicas y filosóficas, culturales en general, no chocan con la realidad sino con los prejuicios que hemos asumido como ciertos y únicos. Lo que esas nuevas perspectivas comienzan a mostrar es que tales prejuicios son fruto de una falta de información que tiende a solventarse con el tiempo y que, por tanto, a lo extraordinario, llámese irreal, irracional, o lo que se quiera, sólo cabe darle el beneficio de la duda; asumir la duda como método, que no teme sino busca el desequilibrio, ponerse a ver, a sentir y a pensar a contrapelo.

81 MOHOLY-NAGY, Lászlo, *Vision in motion*, Chicago: Paul Theobald, 1947, p.252: «In x-ray photos, structure becomes transparency and transparency manifests structure. The x-ray pictures, to which the futurist has consistently referred, are among the outstanding space-time renderings of the static plane. They give simultaneously the inside and the outside, the view of an opaque solid, its outline, but also its inner structure». Las imágenes radiográficas, decía, «have to be studied to reveal their meaning; but once the student has learned their language, he will find them indispensable» (*ibid*). En efecto, las radiografías ponían a la luz, simultáneamente, el interior y el exterior de los cuerpos conjugados, su apariencia y su esencia superpuestas, complicando la visión y enriqueciendo la concepción de las cosas.

Como venimos viendo, Picasso hizo su propio *pot pourri* con todo lo que flotaba en el ambiente. Por un lado, Gauguin y Cézanne, lo ibérico, africano y oceánico en cuanto a la plástica rigurosa, la geometría de la naturaleza y la potencia efectiva y exorcizante de las obras de arte. Por otro, la amalgama de supuestos filosóficos, científicos y, sobre todo, paracientíficos, que estaban en el aire. Es evidente que la aproximación del vulgo a estos supuestos siempre ha sido, si acaso, intuitiva y vaga; a menudo reduciendo conceptos y teorías cuya complejidad abruma incluso a los mismos científicos a un mero término, a palabras mágicas como relatividad o cuanto que resuenan en la boca privadas de sentido. Pero es también innegable que nociones como las de la *durée* de Henri Bergson, la radioactividad universal planteada por Gustave Le Bon o la relatividad de los conocimientos de William Crookes iban y venían por la prensa de la época con bastante fortuna. Otras, es cierto, revoloteaban por círculos más reducidos, como aquellas de Charles Henry sobre una estética científica o las de Ernst Mach, a pesar de que su empirismo crítico constituya una de las bisagras que articula y abre el conocimiento en y de la época actual. Mach desmontó los *a priori* kantianos de tiempo y espacio, causando el consiguiente colapso del principio de causalidad, tras el cual, siguiendo el dominio epistemológico, cayó la noción de sustancia.⁸² De esos escombros surgió la noción de realidad como función irreductible e inabarcable de relaciones de fuerzas; esto es, la noción de realidad como insustancial y contingente. La radiografía dio la puntilla a ese cataclismo epistemológico, apareciendo como la evidencia material de tal naturaleza dinámica y metamórfica de la realidad, cuya compleja densidad desbordaba con mucho la dermis de su apariencia visible.

A lo largo de 1910, Picasso abundó en la exploración y en la creación de

82 MACH, Ernst, *Análisis de las sensaciones* (*Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1886-1922), Barcelona: Alta Fulla, 1987, col. «Filosofía» n°1, 1987, facsimil de la primera edición en castellano del *Análisis de las sensaciones*, Madrid: Daniel Jorro, 1925. Mach planteaba una «epistemología histórico-crítica» en la que no hay absolutos, ni cosas, ni conceptos, ni principios inamovibles, y que consecuentemente exige que todo sea siempre repensado; en este sentido, Mach lo denominaba «transformismo mental» (*Gedankenumwandlung*). Al deshacerse de la noción de sustancia e intercambiarla por la de función, al comprender seres y objetos como relaciones funcionales entre elementos comunes a ambos lados de la frontera constituida por nuestro cuerpo entre el espacio exterior y el espacio interior, abolió los antagonismos entre el yo y el universo, lo físico y lo psíquico; dejaba de existir un yo aislado o una cosa aislada, «en sí». En esta cuestión insistiría en *Conocimiento y Error* (1905). De este modo, también evidenció que no tenía sentido mantener la antítesis tradicional entre la apariencia y la realidad, la «idea» platónica, la «cosa en sí», ideas trascendentes o *a priori* kantianos de tiempo y espacio kantianas. «*Das Ich ist unrettbar*», «el Yo es insalvable». A la crítica de la dualidad sujeto-objeto, se sumaban la crítica de toda trascendencia, crítica del platonismo, y de todo evolucionismo histórico positivista, crítica de la causalidad.

equivalentes plásticos de dicha *dinamis* que filósofos, científicos y paracientíficos intuían y que la tecnología estaba poniendo en evidencia.⁸³ A ojos de Picasso era evidente que elaborar réplicas formales y epidérmicas de la realidad carecía del menor interés y que el meollo del asunto del arte estaba en emularla en sus maneras y en transfigurarla según su temperamento. La realidad no era sólo el punto de partida sino el destino de los atribulados viajes de Picasso, y de algunos otros aventureros como Giorgio De Chirico, que se preguntaba incrédulo ¿qué iba a ser el arte sino realista y figurativo? Va de suyo que la realidad, el mundo que conozco, es –mi– representación; esto es, se trata de la representación realista de la realidad vista a través del prisma particular de cada uno, aunque cada época tienda a compartir *grosso modo* un particular prisma.⁸⁴ «No hay arte abstracto», aclaraba Picasso a quien albergase dudas. «Siempre hay que comenzar por alguna cosa. A continuación se puede retirar toda apariencia de realidad; ya no hay peligro, pues la impresión del objeto ha dejado una huella imborrable».⁸⁵ Como en las plaquitas radiográficas, Picasso evacuaba con más o menos eficacia la apariencia de realidad de sus cuadros, sacrificándola en aras de ese profundo

83 GRAY, Christopher, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967 [1953], p.160: Consideraba el dinamismo de *l'esprit nouveau* de Apollinaire y la idea de trascendencia del idealismo Kantiano principios esenciales del cubismo. «Profoundly influenced by the concepts of Nietzsche, Bergson, and the Pragmatists, the Cubists rejected the passive contemplation of an ideal reality for a more dynamic concept of the role of the artist. The artist, dissatisfied with the world as he found it, was to create a new reality and impose it to mankind. This was the keynote of *l'esprit nouveau*. The artist, intoxicated with his creative power, was to attempt to control and reflect the universal dynamism of life and change in his art. His art itself was to be considered as a representation of the new reality in a symbolic form which, though obscure, would in time become the universal language of visual expression as the common man came more and more under the domination of the new concepts of reality». Ver también el capítulo «The Beginnings of the New Dynamism» (pp.21-42).

84 APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso», en *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, *op.cit.*, cita p.24: «La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation. Énorme flamme. Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation. Il en dénombre les éléments, les détails, avec une brutalité qui sait aussi être gracieuse. C'est un nouveau-né qui met de l'ordre dans l'univers pour son usage personnel, et aussi afin de faciliter ses relations avec ses semblables». APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso» (*Montjoie!*, 14 de marzo 1913), en *Chroniques d'art*, *op.cit.*, cita p.369.

85 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, p.174: «Il n'y a pas d'art abstrait. Il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité; il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable. C'est lui qui a provoqué l'artiste, a excité ses idées, mis en mouvement ses émotions. Idées et émotions seront définitivement prisonnières de son œuvre; quoi qu'elles fassent, elles ne pourront plus échapper du tableau; elles en font partie intégrante, alors même que leur présence n'est plus discernable». E insistía: «Il n'y a pas, non plus, d'art figuratif et non figuratif. Toutes choses nous apparaissent sous formes de figures» (p.174).

realismo, más real que lo real, alcanzando lo surreal, que buscaba. Así, bien porque la emoción inicial –o la indigestión emocional que decía Picasso– hubiera sido más o menos intensa, bien por decisión propia, la visibilidad y pregnancia de los diversos sujetos pintados es sensiblemente diferente. Poco tienen que ver esos inciertos desnudos de mujeres, en pie o sentadas, de mediados de año con los celeberrimos retratos de *Ambroise Vollard*, *Wilhelm Uhde* o *Daniel-Henry Kahnweiler*, ni siquiera el de *Le poète* a quien su característica pipa podría sacar del anonimato y permitir reconocerle como Guillaume Apollinaire. Los rostros de Vollard, Uhde y Kahnweiler saltan a la vista, emergiendo de la masa ígnea del fondo. La calva reflectante, carrillos y papo del ensimismado marchante de la rue Laffite, la apretada boquita de Uhde, cuyos cabello y rostro parecen tan almidonados como el cuello de su camisa, y el exquisito bigotito de Kahnweiler, tan elegante como Uhde, pero menos fajado, resultan inconfundibles. Son sujetos condensados en un gesto o un atributo, caricaturizados incluso en ese puñado de detalles elocuentes. En aquella visita al Bateau Lavoir en que descubrió *Las señoritas de Avignon*, Gelett Burgess se preguntaba si no sería Picasso «el más raro de los *blagueurs*».⁸⁶ Si entonces cabía alguna duda, hoy es evidente que, a ojos de Picasso, pintar era la más seria y lúcida de las bromas; era como hacer un buen chiste cuya carcajada incontenible declina en mueca al tomar conciencia de que ese es el trágico meollo del asunto, la tragicomedia de la vida con toda su tragedia y con toda su farsa. «El arte es una mentira que nos hace percatarnos de la verdad», decía a Marius de Zayas.⁸⁷ Pero estas no son caricaturas sino, más bien, retratos de aparato; aunque una tipología no diste demasiado de la otra. Podríamos decir que, en el caso de estos retratos de quienes eran marchante, coleccionista y teórico de su pintura, la *maniera* de Picasso se torna amanerada: Picasso pinta «a la manera» cubista los retratos académicos de sus amigos.

Ahora bien, sean desnudos anónimos o retratos evidentes, Picasso desgarrar las formas, las revienta, diría Kahnweiler, despelleja sarcásticamente los cuerpos y despliega los volúmenes en el espacio sin echar mano de la ilusión perspectiva, sino superponiendo planos cincelados en el lienzo por los que se

86 BURGUESS, Gelett, «Wild Men of Paris», *Architectural Record*, vol.XXVII, mayo 1910, pp.400-414, cita p.408: «The terrible pictures loom through the chaos. Monstrous monolithic women, creatures like Alaskan totem poles hacked out of solid, brutal colors, frightful, appalling! [...] Then Picasso, too, talks of values and volumes, of the subjective and of the sentiment of emotion and instinct. *Et pat-à-tie et pat-à-ta*, as the French say. But he's too fascinating as a man to make one to take him only as an artist Is he mad, or the rarest of *blagueurs*? Let others consider his murderous canvases in earnest [...]». Sobre la *blague* genética del arte moderno, atender a las consideraciones de GONZÁLEZ, Ángel, «Pierrot en el infierno» (2005), en *Arte y Terror*, Barcelona: Muditio & Co, 2008, pp.45-79.

87 Ver nota nº16.

resbalan las luces y se arrebuja las sombras. Así, jugando con sol y sombra, indica la inclinación de los planos y la dirección que toman, dotando a la composición de movimiento. Porque la sensación de volumen o densidad espacial, Picasso la logra no mediante ilusiones visuales sino mediante una suerte de dinamismo, de sensación motora o vibración escurridiza, de vaivén de un lado a otro del plano pictórico, análogo al que provoca observar la imagen radiográfica de un cuerpo.⁸⁸ En ambos casos el continente ha sido puesto en suspenso, se ve y no se ve al mismo tiempo, impone su presencia en su ausencia. En aquellas pinturas los volúmenes se abren y erupcionan en huecos y relieves facetados que se funden con el espacio que los conforma y que conforman, no ya mimetizados sino sintetizados en él, como apropiándose al igual que al observar al trasluz una de esas otras imágenes translúcidas, transparentes y «transparentes». El fondo se desliza en las figuras que, aquí como en los retratos de Fernande del verano en Horta de que habláramos, devoran la práctica totalidad del espacio. Y esas formas porosas emergen del espesor de la pintura empujadas hacia su epidermis, punto cero de la superficie pictórica y enigmático umbral espacial, y aún más acá, evacuadas del interior de la pintura en una suerte de perspectiva invertida desmoronada hacia nosotros.⁸⁹ Expulsadas, expresadas, presionadas desde ese hondo espacio intersticial, núcleo genético donde se originan las imágenes y, como ocurre con las fotográficas y radiográficas, donde permanecen palpitantes, en estado de latencia, hasta ser reveladas.

Las formas, decíamos, transitan unas en otras, resuenan unas en todas, gracias a «*passages*» que no son sólo formales como los de Cézanne, sino emocionales y conceptuales, que ponen en íntima relación formas, cuerpos y seres empáticos. Como en las imágenes radiográficas, en estas construcciones espaciales por vibración la paleta de colores se contrae a una austera escala casi monocromática, bien de pardos verdosos en aquellas, bien de grises en éstas. En ambas, la visión ordinaria, pobre e incompleta, es intensificada e implementada, multiplicando los puntos y momentos de visión; porque ésta –la visión– avanza en profundidad, penetra perspicaz el espacio, mostrando la complejidad de la realidad que aparece como un conglomerado irreductible a un único aspecto

88 A esta sensación motora y dinámica inducida por la pintura hicieron referencia GLEIZES, Albert y METZINGER, Jean, *Du Cubisme, op.cit, passim*. «C'est notre personnalité entière qui, se contractant ou se dilatant, transforme le plan du tableau. Comme, réagissant, ce plan la réfléchit sur l'entendement du spectateur, l'espace pictural se définit: un passage sensible entre deux espaces subjectifs» (p.50).

89 FLORENSKI, Pavel, *La perspectiva invertida* (1919), Madrid: Siruela, 2005. Una crítica a la geometría euclidiana y la perspectiva lineal heredadas del Renacimiento en beneficio de la perspectiva «invertida» de los iconos y de la capacidad simbólica efectiva de éstos que el padre Florenski desarrolló en sus años como maestro en VKhUTEMAS.

por evidente que sea e incluso preconizando lo no visto sobre lo visto a simple vista. Abriendo un interior desmedido, desmesurado y por tanto informe, a decir de Georges Bataille.⁹⁰ El descubrimiento de los rayos-x hizo imposible seguir equiparando realidad con lo visible, el realismo mimético y el arte retiniano quedaban obsoletos. «Yo pinto los objetos como los pienso, no como los veo», decía Picasso.⁹¹ Efectivamente la fisicidad y sensualidad esencial del arte no contrarian en nada que éste sea *cosa mentale*. Un siglo antes, Arthur Schopenhauer, cuyas palabras, como las de Nietzsche y las de Bergson, escuchamos a menudo resonar en la vida y trabajos de Picasso, quisiera o supiera él o no, aclaraba que «nuestra intuición del mundo exterior no es meramente SENSORIAL, sino principalmente INTELECTUAL, esto es, dicho objetivamente, CEREBRAL».⁹²

Picasso presentaba la masa de realidad desatendida como lo hace una placa radiográfica; esto es, sus tres dimensiones en un plano sin engañar al ojo, sin trampear el espacio.⁹³ Como los «rayos incógnita», Picasso construía

90 BATAILLE, Georges, «Dictionnaire. L'Informe», *Documents*, nº7, 1929, p.382: «INFORME –Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayan tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. [...] affirmer que l'univers ne ressemble a rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat». Esta era una de las voces del particular *Dictionnaire* elaborado por los miembros de *Documents*. La esencia de la estética de «les écarts de la nature» planteada por Bataille se resumiría en que mientras lo bello es siempre resultado de una semejanza, de una comparación y verificación con la «medida común», conmensurable dentro de la «común medida», lo informe es aquello que no se asemeja a nada, incomparable, extraordinario por ser distinto y por ser, al mismo tiempo, lo más común en realidad, la «común desmesura». Frente a las ideas de «sustancia» y de «forma en sí», Bataille defendía las de la forma como «accidente» y la perpetua «transubstanciación» de la sustancia, análoga a la transvaloración nietzscheana.

91 Cita recogida por GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo», *Revista de Occidente*, vol.XXV, nº73, julio 1929, p.100. GOLDING, John, *Cubism. A History and an analysis*, Londres: Faber & Faber, 1959, p.60: «I paint objects as I think them not as I see them».

92 SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas (Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851), prólogo, traducción y notas de J.R. Hernández Arias, L.F. Moreno Claros y A. Izquierdo, Madrid: Valdemar, col. «Letras Clásicas» nº11, 2009, pp.247-333, cita p.248.

93 PENROSE, Roland, *Picasso. His Life and Work*, op.cit., p.155: «The desire to penetrate into the nature of form, to understand the space it occupies itself and the space in which it is situated, brought about a searching analysis in which familiar contours of its surface have simultaneously forfeited their customary opaqueness. The screen of outward appearances has been made to undergo a crystallization which renders it more transparent. Each facet has been stood on edge so as to allow

horadando los cuerpos con la mirada, sacando a la luz sus entresijos, o mejor, los «secretos» –esa parte tan jugosa del cerdo– de sus carnes. Algunos de sus exégetas decían que construía «en retícula» o «en red» pero era más bien a base de agujeros. Ya desde pequeñito tenía claro que era así como se hacía: en uno de los cuadernos de Coruña, recogía un chiste en el cual se reconoce al cáustico *blagueur* en que se convertiría. Hay dos soldados y uno pregunta «¿Osté me podría decir cómo hacen los cañones?» «Pos mira», le responde el otro, «se coge un agujero, se pone hierro alrededor y ya lo tienes hecho en menos que se dice amén».⁹⁴ ¡Que fantástico agujero explosivo! Tampoco dejamos de observar la semejanza entre aquellas primeras radiografías de cuerpo entero con desnudos como el de *Madmoiselle Léonie*, pintado para *St. Matorel* de Max Jacob, o *Mujerdesnuda en pie*. La brevedad y casi monocromía de estas pinturas de Picasso las desubjetiviza como ocurre en las radiografías, haciendo difícil decir si se trata de hombre o mujer, difícil hablar de edades e imposible de razas. En unas y otras los cuerpos se resumen en sombras, transparencias, tramas, estructuras que ponen en aprietos a quien quiera identificar al retratado. Las radiografías, como estas pinturas de Picasso, despersonalizan casi por completo a individuos cuya identidad sólo se deja adivinar a partir de pequeñas pistas o indicios, casi olvidos, que en ambos casos suelen ser piezas de bisutería, si no balas perdidas u otros «cuerpos extraños», que van de pipas a esculturas africanas, convertidas en atributos que dotan de identidad un cuerpo abstracto. Unas y otras, por cierto, son exquisita labor de *bricoleur*, ensamblaje de placas. En 1967 Robert Rauschenberg elaborará otra suerte de *collage* radiográfico semejante, con la salvedad de que en *Booster* el cuerpo ensamblado es el propio y no uno ajeno como en aquellos atlas radiográficos de sujetos «normales» realizados a comienzos de siglo por Rudolf Grashey, entre otros. Unas y otras aparecen como una suerte de condensaciones: condensaciones espaciales, condensaciones de sensaciones, de la emoción perturbadora y la visión primeras que Picasso reducía a «una luz y una sombra».⁹⁵

us to appreciate the volumes that lie beneath the surface. Instead of being invited to caress with a glance a smooth outer skin we are presented with a transparent honeycomb construction in which surface and depth are both visible». Picasso desborda las apariencias externas y cristaliza los cuerpos en una forma transparente en la cual apreciamos los volúmenes ocultos bajo la superficie; en vez de permanecer acariciando la piel suave, lisa y opaca, de los cuerpos, Picasso los observa como construcciones a modo de panales translúcidos en los cuales superficie y profundidad son visibles a un tiempo. A decir de Penrose, «the human form has rarely been dissolved and recreated with more consummate skill» (p.157).

94 PICASSO, Pablo, *Écrits, op.cit.*, ver «Azul y Blanco», diario de 1893-1895: MP403(r).

95 ZERVOS, Christian, *Pablo Picasso, vol.II, op.cit.*, p.173: «Je vois souvent une lumière et une ombre. Lorsque je les ai mises dans mon tableau, je m'évertue à les «casser», en ajoutant une couleur

Aquel autorretrato fantasma de Picasso de 1901 no andaba lejos de estas pinturas de luces y sombras cuyos habitantes se funden y confunden con el entorno; tampoco el de Rousseau en su selva que Picasso realizaba en los mismos meses que éstas. Entre estos habitantes «*des autres mondes*» no desentonaría el desdichado Honoré Subrac, cuya historia relataba Apollinaire en *El Heresiarca y Cía.*, publicado este mismo 1910, aunque los textos que recopila comenzase a escribirlos en 1899.⁹⁶ «Es muy simple», decía Honoré explicando su extraordinaria facultad, «no hay que ver ahí sino un fenómeno de mimetismo».⁹⁷ Honoré no era el hombre invisible sino que se mimetizaba «a voluntad y por terror con el medio ambiente» aunque, a pesar de su fabuloso mecanismo de invisibilidad, no logró eludir el peligro de muerte del que huía. El mimetismo es el mecanismo de supervivencia más extendido entre los seres vivos; en unas ocasiones para el ataque y en otras, como en el caso de Honoré, para la defensa. Para escamotearse a la vista, Honoré se quedaba inmovilizado y patidifuso en el muro, diluido en él y, finalmente, absorbido por él. Escuchando la explicación que daba de su insólita facultad, vemos a Honoré convertido en uno de los retratados por Picasso y a éstos fundidos como aquel o confundidos con el muro, papel de pared o entelado de alguna habitación. Pero la semejanza termina al observar la dirección del movimiento que uno y otros toman con respecto a la superficie en la que están camuflados: uno se interna, se hunde hasta desaparecer, mientras que los otros, bien que mal, emergen. Los retratados de Picasso mantienen una dinámica curiosa que los lleva y los trae, los recoge y los arroja en oleadas; ahora los ves, ahora los pierdes de vista, un ojo, un bigote,

qui crée un effet contraire. Je m'aperçois, lorsque cette œuvre est photographiée, que ce que j'avais introduit pour corriger ma vision première disparaît, et qu'en définitive l'image donnée par la photo correspond à ma vision première, avant les transformations apportées par ma volonté».

96 APOLLINAIRE, Guillaume, «La disparition d'Honoré Subrac» (*Paris-Journal*, 4 de febrero 1910, firmado P.J.), en *Œuvres en prose complètes, vol.I*, edición, prefacio y notas de Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, pp.171-175. En 1918, Apollinaire publicó en el *Excelsior* varios relatos en tono similar sobre posibles transformaciones del cuerpo humano; entre ellos, «Chirurgie esthétique» (pp.506-8), «Traitement thyroïden» (pp.512-15) o camuflaje, como «Les épingles» (pp.509-11).

97 *Ibid.*, cita p.172: «C'est bien simple. Il ne faut voir là qu'un phénomène de mimétisme». Y, sobre esta «faculté instinctive» añadía: «je me confonds à volonté et par terreur avec le milieu ambiant» (p.173). Esta facultad innata surgió por instinto cuando estando con una chica apareció su compañero revolver en mano: «Ma terreur fut indicible, et je j'eus qu'une envie, lâche que j'étais et que je suis encore: celle de disparaître. M'adossant au mur, je souhaitai me confondre avec lui. Et l'événement imprévu se réalisa aussitôt. Je devins de la couleur du papier de tenture, et mes membres, s'aplatissant dans un étirement volontaire et inconcevable, il me paraît que je faisais corps avec le mur et que personne désormais ne me voyait» (p.173). El amigo de Honoré trató en vano de emularle y transformarse en autobús, Torre Eiffel, académico, pero le faltaba el formidable terror que había despertado los instintos de Honoré.

una pipa, emergen del espacio magmático en que se encuentran, delatándoles. Algo ha de delatarles porque su piel no es problema. Las pieles de unos y otros se funden con la del lienzo o del muro adoptando camaleónicamente sus patrones. Pero ¿era la piel de Honoré verdaderamente camaleónica, era transparente o reflectante, o era mero disfraz, artificio engañoso que al desprenderse del muro y evacuar el espacio ocupado dejaría el desconchón de su silueta?

Tal vez fuese piel y disfraz. Huelga decir lo recurrente de la figura de Arlequín en la pintura de Picasso ya desde sus primeros años en París y habituales visitas al circo Medrano. Más allá de discutir si Picasso, quien por otro lado estaba más interesado en la *Comédie humaine* que en la *Comedia dell'arte*, se investía o no con la identidad de Arlequín, es interesante apuntar que a la ambivalencia del carácter del personaje se une otra de tipo formal o plástico no menos sugestiva: El traje en red de Arlequín, su epidérmico vestido –pues ¿un vestido es sólo un vestido, o el vestido hace al hombre y, aquí, al arlequín?– se nos antoja el paradigma de una forma de construcción espacial análoga a la que realiza la radiografía. Los contrastes positivo/ negativo de ese patrón dérmico ofrecen múltiples juegos complementarios de los cuales superficie/ profundidad, macizo/ hueco, opaco/ transparente o continente/ contenido son sólo los más evidentes.⁹⁸ Las formas contrastadas de las placas radiográficas cuajan bien, como decimos, con el rítmico patrón del traje de Arlequín y ambos aparecen como correlato perfecto de esa geometrización del cuerpo que sin embargo no llega a desaparecer ni a dejar de ser reconocible, como en aquellos retratos de 1910, así como en *collages*, *papier collés* y dibujos como el retrato de Apollinaire que haría Picasso a principios de 1913 para el frontispicio de la primera edición de *Alcoholes*. Arlequín, hecho de luces y sombras, como también decía Picasso que estaba hecha su pintura; Arlequín, paradigma de la alegría y la ligereza universal a las que Apollinaire, alias Pierrot en alguna ocasión como en los *Tres músicos* cuyo tercer miembro era «el fraile» Max Jacob, vaticinaba que conduciría el super-realismo que nos ocupa.⁹⁹

98 KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983. Kern abordaba la nueva concepción del espacio, o «transvaluación» de la experiencia del espacio, de comienzos de siglo pasado. A propósito de la escultura de los futuristas, Kern señalaba que «space is no longer a setting for the subject but a constituent element of the work that the sculptor must model» (p.159). En esta nueva concepción del espacio como unitario, «positive negative space», el fondo tiene tanto valor como la figura (p.153). Kern insistía en que nuestra noción de superficie deriva de la experiencia de nuestra piel (p.134).

99 APOLLINAIRE, Guillaume, «Présentation du Ballet *Parade*» (mayo 1917), en *Œuvres en prose complètes, vol.II, op.cit.*, pp.865-867, cita p.865: «[...] il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de

No está de más recordar que durante el verano en Cadaqués, Picasso y Apollinaire se plantearon uno de aquellos proyectos de colaboración que las más de las veces quedaron sólo en eso. En esta ocasión la idea era publicar *El licenciado vidriera* de Cervantes, traducido por Apollinaire e ilustrado por Picasso.¹⁰⁰ Es bien sabido el interés de ambos por la invisibilidad y por ese paradójico y enigmático material –ora invisible, ora visible– que es el cristal, como es sabida su fascinación por lo metamórfico.¹⁰¹ De hecho, a pesar de que suele recurrirse a la figura mítica de Prometeo para encarnar a Picasso, la de Proteo, «el veraz anciano de los mares» capaz de ver a través de las profundidades del mar y del tiempo, se acerca más a cómo se veía él y cómo le veían amigos

modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels.»

100 CAIZERGUES, Pierre, SECKEL, Hélène, *Picasso/ Apollinaire: Correspondance*, París: Gallimard, col. «Art et artistes», 1992, p.78: [carta nº145] «Aoujououdoui le premier de Aout [1910] / Mon cher Guillaume / J'ai bien reçu ta lettre [la carta an cuestión no se ha encontrado] et ce entendu pour le *Licenciado Vidriera* que ne est pas de Cervantes comme tu dis mais de Quevedo tu as du te tromper [De hecho, es una de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Picasso rectifica en la carta nº47]. / Depuis longtemps je crois te avoir parlé de cete livre que je crois un des plus originaux de la literature Espagnole. Je pense que Quevedo et un homme beaucoup plus important que Cervantes et je crois que en France et peut conu. / Je suis décidé à que nous faisons cete traduction et pour la placer je ne sui spas inquiet je crois que nous pourrons avoir un peux de argent la dessus.» Apollinaire responde (pp.78-79): [carta nº46] «Paris 7 août 1910 / Mon cher Pablo je suis content qu'il te plaise faire le *Licenciado Vidriera*. J'ai rencontré [Daniel-Henry] Kahnweiler dans la rue au moment où je lisais ta lettre et je lui ai parlé du *Licenciado* mais rien d'autre d'ailleurs je ne sais pas s'il serait bon d'éditer ça chez lui.» Picasso responde (p.81): [carta nº47] «Mon cher Guillaume / J'ai fait le con le autre jour je te ai assuré que le *Licenciado Vidriera* etait de Quevedo. Le *Licenciado* est de Cervantes. De toutes façons nous le traduirons cet iver. / Je te écri[r]ais un de ces jours mais écri moi souvent je suis tout seul ici». Picasso escribe el 17 de agosto [carta nº48, p.81], dispuesto a comenzar con *El Licenciado*, pero ahí queda todo. Apollinaire volvió a poner el proyecto encima de la mesa el 22 de marzo de 1917 –radiografiado, trepanado y con *L'Esprit nouveau* entre manos (pp.149-150): [carta nº121] «Mon cher Pablo [...] / Ils voudraient [la «Société Littéraire de France», con los que Apollinaire tenía previsto trabajar] bien si tu veux, faire la nouvelle de Cervantès dont nous avons parlé, tu sais le licencié de verre veux-tu?, c'est une chose amusante à faire. Je me mets de suite à la traduire et tu la reveras avec moi quand tu reviendras [Picasso estaba en Italia]». RICHARDSON, John, *A Life of Picasso. vol.II (1907-1917)*, Nueva York: Random House, 1996, p.158: es él quien ofrecía esta referencia: «Cervantes's story about the scholar made of glass was one source for this development [construcciones en facetas cristalinas]». Lo más interesante es que Richardson mencionaba los experimentos de Picasso con radiografías: «another factor should be considered. Just as Picasso had drawn on Vesalius's engravings to give an *écorché* look to Fernand's body, he now experimented with something even more invasive: X-ray photographs».

101 Protagonista indiscutible de las reflexiones estéticas y metafísicas medievales, el cristal, y en especial el cristal coloreado, reaparecería en 1914 de mano de Paul Scheerbart y Bruno Taut como material constructivo de la *Glaskultur*.

como Apollinaire. Proteo disfrutaba del don de la metamorfosis, con el que trataba de escapar de quienes acudían a él para que oteara su futuro; versátil y veraz anticipador, pastor de los rebaños de Poseidón –el recurrente hombre del cordero de Picasso–, residente para más inri en la isla de Faro. A Apollinaire, muy dado a este tipo de asociaciones, también le gustaba ver a Picasso como Hermes Trismegisto, inventor de todas las ciencias según la tradición helenista y figura predilecta del imaginario nietzscheano en la que Picasso se encarnaba como «arlequín trismégiste» entre sus saltimbanquis.

No deja de sorprender que, a la vista de la ilusión que ambos manifestaron por el proyecto, la edición de *El licenciado vidriera*, que Picasso consideraba una de las narraciones más originales de la literatura española, no llegase a realizarse. Apollinaire de hecho soñaba con una particular variante de la historia, en la cual era Lou quien era de cristal y a quien al tocarla rompía.¹⁰² Apuntar que cuando en 1917 Apollinaire planteó a Picasso el proyecto de *El licenciado* andaba barruntando una actualización de *El traje nuevo del emperador* titulada *El tejido invisible* en la cual era Lydie, la exuberante esposa de un magnate de la metalurgia norteamericano, quien lucía un traje elaborado en el «tejido cálido como la lana y transparente como el cristal» inventado por el sastre Louis Vedaldet.¹⁰³ A aquellos sobresaltados al ver su desnudez, Lydie les invitaba a tocar el vestido invisible para creer que de veras iba cubierta del cuello a los

102 APOLLINAIRE, Guillaume, *Lettres à Lou*, prefacio y notas de Michel Décaudin, París: Gallimard, 1969, p.494: recoge el sueño despierto que tiene en agosto de 1915, con Lou como Tomás, convertida en «petite dame en cristal» a la que rompe si toca, así como la insólita y simpática correspondencia durante la guerra sobre cuestiones dentarias. Sobre ese «soñar despierto» ver SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipomena, Escritos filosóficos sobre diversos temas (Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851), prólogo, traducción y notas de J.R. Hernández Arias, L.F. Moreno Claros y A.Izquierdo, Madrid: Valdemar, col. «letras clásicas» nº11, 2009, pp.247-333, cita p.262: Schopenhauer lo denominaba «duermevela» o «sueño real». Este estado de conciencia particular es comentado en extenso más adelante.

103 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Étoffe invisible» (c.1918), en *Œuvres en prose complètes*, vol.I, op.cit., pp.534-535, cita p.534: «Il s'agit d'une étoffe chaude comme la laine et transparente comme le cristal». Una fantasía ligada a ésta del tejido invisible es aquella puesta en boga por el descubrimiento de los rayos-x que era la de su capacidad para dejar al desnudo aquel territorio inexplorado del cuerpo femenino. Al mes de haberse dado a conocer el descubrimiento, Fernand Honoré escribía: «La femme la mieux vêtue et la plus emmitouflée, éclairée par la lumière cathodique, apparaîtra sur la plaque photographique aussi déshabillée que le lapin de M. Albert Londe». HONORÉ, Fernand, «La Radiographie», *L'Illustration*, nº54, 7 de marzo 1896, pp.200-201, cita p.201. Otro tipo de invisibilidad es el que presentaría Paul Scheerbart en su fabuloso cuento *El tejido gris y 10% blanco* (1914) en el que nos detendremos en otra ocasión. SCHEERBART, Paul, *The Gray Cloth and 10% white. A ladies novel*, traducción e introducción de John A.Stuart, Cambridge: MIT Press, 2001.

tobillos y apostillaba: «si su mirada es demasiado penetrante, arránquese los ojos».¹⁰⁴ Un amigo que sabe bastante de invisibles habría dicho que aquellos incrédulos eran como niños, ignorantes de que de veras existen cosas tales como tejidos invisibles; y de eso sabían no pocos artistas de la época que se ganaron la vida en tiempos de guerra trabajando en las secciones de camuflaje de los ejércitos. Saber camuflarse, es decir, saber volverse invisible en plena visibilidad, permite descubrir lo invisible en lo visible y saber lo mucho que, de ordinario, se escamotea a la vista.

Como el licenciado Tomás, las composiciones cristalinas de Picasso son de «mírame y no me toques», problemáticas, perturbadoras, enigmáticas, irritantes incluso, «filtros de fantasía», diría Apollinaire, para ver con otros ojos. Este era el tipo de «trompe l'œil» que interesaba a Picasso y que, a decir de Françoise Gilot, era más bien «tromper l'esprit»: una problematización de la mirada, de la percepción y del pensamiento. Pero ¿cómo representar lo tridimensional en la superficie bidimensional del lienzo sin depreciarla? Y ¿cómo dificultar la percepción? ¿Cómo no engañar al ojo sino al espíritu? Picasso renegaba de una reproducción mimética de la realidad aparente, lo cual nada tiene que ver con abstracciones, a las cuales encontraba tan ridículas como aquella. El mayor realismo, el profundo realismo que pretendía, no era una cuestión formal, sino energética: se trataba de condensar la intensidad de la emoción que le había causado la visión de algo, de «descargarse de las sensaciones y de las visiones», decía, para que irradie y sea «misteriosamente sentida» también por quien observe la pintura; esto es, emocionar por conmoción o por contagio, si se quiere, de su propio estremecimiento. Y para lograrlo, no es que Picasso renegase de las convenciones de la representación plástica, esencialmente perspectiva y claroscuro, sino que las empleaba a su guisa; esto es, las trastoca, las invierte, las manipula para adecuarlas a las necesidades expresivas de esa emoción y visión misteriosas de las que él ha de desprenderse para hacer hueco a otras. Picasso perturba todos los valores plásticos y epistemológicos con que se topa: conjuga lo claro y lo oscuro o confuso, lo transparente y lo opaco, lo bidimensional y lo

104 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Étoffe invisible», en *Oeuvres en prose complètes, vol.I, op.cit.*, pp.534-535, cita p.534: «La première fois qu'elle le porta, on cira au scandale. Les autorités crurent devoir intervenir, mais la belle Lydie Vernon força ceux que sa beauté nue épouvantait à toucher l'étoffe, à la palper. Ils convirent qu'elle était moelleuse et recouvrait d'une épaisseur respectable les parties les plus glorieuses d'un corps admirable. Qu'y faire? Lydie Vernon était vêtue, bien vêtue même, et à ceux que sa nudité choquait elle répondait: «Je ne transgresse pas la loi, puisque je suis couverte jusqu'au cou et jusqu'aux chevilles d'une étoffe épaisse dont le tact vous révèle la présence. Si votre regard est trop perçant, crevez-vous les yeux». Pero nada más lejos, pues a los pocos días «le spectacle était merveilleux dans les rues de Gawin, dans les salles de spectacle, dans les salons, partout enfin. On se serait cru au temps de l'Âge d'or [...]» (pp.534-535).

tridimensional, lo latente y lo manifiesto, lo estructural y lo superficial, la rápida ejecución –vertiginosa en ocasiones– y la elaboración largamente meditada, la lírica y la lógica, la realidad convenida y la realidad posible. Y, así, obliga a trabajar la pintura, a trabajar lo visto, a pensarlo, sentirlo y (re)elaborarlo.

En la crítica al Salón de los Independientes de 1912, Léon Rosenthal enfatizaba que «todo se renueva a nuestro alrededor: la telegrafía sin hilos, la aviación, los rayos-x, perturban todas las nociones establecidas. El ardor científico nos devora; la fotografía, el desarrollo de las iluminaciones artificiales han modificado las condiciones mismas de nuestra visión».¹⁰⁵ Cómo no iba a fijarse Picasso en ese extraordinario descubrimiento científico con olor a mágico que había revolucionado el modo de ver y concebir la realidad si, como apuntaba Carl Einstein, siempre andaba «saltando más allá de su propia sombra» –de la suya y de la de la época. Un año más tarde Christian Brinton presentaba el arte moderno europeo, o, lo que era lo mismo, el de Picasso, Braque, Picabia y Duchamp esencialmente, al público norteamericano. A ojos de Brinton, los jóvenes artistas estadounidenses debían aprender de aquellos cuyas obras estaban siendo expuestas en el Armory Show; no ya sus formas, sino su espíritu, que él tenía por una suerte de «auto absorción que ha caracterizado a los seres humanos más grandes del pasado»; debían aprender a «observar sus propias

105 ROSENTHAL, Léon, «Les Salons de 1912», *Gazette des Beaux Arts*, nº7, 1912, pp.346-370, cita p.349: «Tout se renouvelle autour de nous: la télégraphie sans fil, l'aviation, les rayons X, bouleversent toutes les notions établies. L'ardeur scientifique nous dévore; la photographie, le développement des éclairages artificiels ont modifié les conditions mêmes de notre vision. Sera-t-il possible d'empêcher les artistes seuls de se livrer à des expériences même hasardeuses? La science pourrait-elle prospérer si on ne tentait une expérience qu'avec certitude de succès? Sans doute, mais les savants opèrent loin du public, dans le silence des laboratoires; oui, mais les artistes ont besoin du grand jour et du bruit. A l'heure actuelle, le Salon des Indépendants est le laboratoire des artistes, et c'est pourquoi son existence est bienfaisante.» Rosenthal añadía: «J'ai regardé avec attention les ouvrages des «cubistes» et je dois avouer que je ne les comprends pas. Il me semble qu'ils protestent, avec véhémence, contre les mirages, l'inconsistance, la notation de l'instant fugitif, le culte, en somme, des apparences, tous crimes que l'on peut, à la rigueur, imputer à l'impressionnisme» (*ibid*). Pretendían restituir a los seres su solidez y presentarlos en su esencia. «Ils sont, je le suppose, dans le même état d'esprit où, selon le récit de Vasari, se trouva jadis Paolo Ucello»: conscientes de que el volumen de los cuerpos era el producto de la relación entre ellos y el resto de cuerpos en el espacio, perdiendo el sueño «pesando» las masas de los cuerpos para componer sus pinturas con el rigor científico más escrupuloso. Siguiendo a Jacques Rivière, apuntaba que aquellos pretendían «arriver à rendre les choses telles qu'elles sont, c'est-à-dire autrement qu'elle ne paraissent» (p.360). Algo más arriba apuntaba que: «L'intolérance de la critique, enfin, est un phénomène que l'on a peine à expliquer, même par la persistance atavique des préjugés des époques où l'on croyait encore l'unité de l'art possible et où deux ou trois tendances se disputaient l'hégémonie» (p.348). Y añadía: «Les plus fous en apparence portent, peut-être, le germe de vérités insoupçonnées. Le passé et la sagesse nous conseillent d'éviter toute proscription» (p.349).

tradiciones y sensibilidades y ver qué eran capaces de aportar» y, de este modo, «crear, no copiar».¹⁰⁶ Brinton se hacía eco, conscientemente o no, de aquello que Apollinaire defendía desde *Les Soirées de Paris* a la otra orilla del Atlántico; esto es, la necesidad de abandonar la pretensión de una reproducción objetiva imposible en beneficio de una producción subjetiva. En este sentido, y haciéndose eco en este caso de los planteamientos de Bergson, Brinton apuntaba que no hay revoluciones, sino evolución creadora. Brinton hacía hincapié justamente en que «no hay actividad o faceta de la naturaleza que debiera ser prohibida al artista creativo. Los rayos-x podrían llamar su atención tan legítimamente como el arcoíris».¹⁰⁷ Y añadía que «si los descubrimientos de Chevreul y Rood en el ámbito de la óptica demostraron ser de sustancial ayuda a los Impresionistas, no hay razón por la que aquellos de von Röntgen o Edison, junto a otras líneas de investigación, debieran ser ignoradas por los Expresionistas –denominación con la que aludía al elemento subjetivo del cual carecería el pretendidamente objetivo impresionismo y bajo cuya sombra situaba a Picasso y otros– y los Futuristas».¹⁰⁸

A pesar de que, a tenor de lo visto, la contribución de los rayos-x a la reformulación del paradigma de realidad tanto en el campo científico como en el plástico a comienzos del siglo XX era evidente a ojos de físicos, filósofos, artistas e historiadores críticos de arte, hubo que esperar al último cuarto del siglo pasado para que alguien volviese a percatarse de ello. Fue Stephen Kern quien volvió a señalar a los rayos-x como un factor que había contribuido a reconsiderar y a transformar la relación entre el espacio y los objetos en la cultura moderna. Ciertamente lo hacía en un breve apunte, pero así se dan las

106 BRINTON, Christian, «Evolution Not Revolution in Art», *The International Studio*, vol. LXIX, n°194, (abril 1913), pp.27-35, cita p.35: «self-absorption which has characterized the great eras of the past»; a «look to their own traditions and sensibilities and see what they are capable of bringing forth»; conjugar «logic and lyricism» (p.35) para «create, not to copy» (p.32). «There are, to begin with, no revolutions in art. [...] The various movements overlap one another, and in each will be found that vital potency which proves the formative spirit of the next» (p.28).

107 *Ibid.*, p.35: «If, in fine, we are to accomplish something vital in art we must strive to purge ourselves alike from timidity and from pedantic prejudice. There is no phase of activity or facet of nature which should be forbidden the creative artist. The x-ray may quite as legitimately claim his attention as the rainbow».

108 *Ibid.*, p.35: «If the discoveries of Chevreul and Rood in the realm of optics proved of substantial assistance to the Impressionists, there is scant reason why those of von Röntgen or Edison along other lines should be ignored by Expressionist and Futurist. [...] The point is that they [los nietzscheanos artistas modernos] will add nothing thereto [al «accumulated treasury of the ages»], unless they keep alive that primal wonder and curiosity concerning the universe both visible and invisible, which was characteristic to the caveman, and which has proved the mainstream of art throughout successive centuries».

buenas pistas. Kern apuntaba que «los rayos-x hubieron de tener algo que ver con la presentación cubista del interior de los objetos sólidos», y ponía en relación la radiografía con las nociones de visión aérea y espacio táctil con las que suele caracterizarse al cubismo, así como el desarrollo de los objetos en el espacio y su mutua interpenetración.¹⁰⁹ Linda Dalrymple Henderson abundaría en la pertinencia de atender al impacto de los rayos-x en el imaginario colectivo de comienzos del siglo XX, hablando incluso de un «nuevo, post-Röntgen, modo de entender la luz y la visión» y sugiriendo que «los artistas cubistas» –hablaba esencialmente de Picasso y de Braque– «habían desarrollado el equivalente pictórico a la realidad transparente y fluida sugerida por los rayos-x».¹¹⁰ «Señalando la limitada extensión del espectro visible», decía, «los rayos-x establecieron incuestionablemente la relatividad de la percepción y orientaron la atención de los artistas lejos del mundo visual hacia una realidad invisible, inmaterial, en ocasiones asociada con la cuarta dimensión».¹¹¹

109 KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge (Mass.), 1983, p.147: «x-ray must have had something to do with the cubist rendering of the interior of solid objects». Poco antes, apuntaba que Picasso y Braque «abandoned the homogeneous space of linear perspective and painted objects in a multiplicity of spaces from multiple perspectives with x-ray-like views of their interiors» (p.143). Ver también GIBBONS, Tom, «Cubism and 'The Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº44, 1981, pp.130-147. Presenta los rayos-x relación con cierta forma de clarividencia cuatridimensional.

110 HENDERSON, Linda Dalrymple, «X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists», *Art Journal*, vol.XLVII, nº4, invierno 1988, pp.323-340: subrayaba que la relevancia de los rayos-x en las exploraciones artísticas de comienzos de siglo XX ha sido prácticamente ignorada, a diferencia de la de la cuarta dimensión, de la cual ella se ocupaba en *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton (N.J): Princeton University Press, 1983. Henderson hablaba de «a new, post-Röntgen way of thinking about light and vision» (p.335) y sugería que «the Cubist artists had developed the painterly equivalent to the transparent and fluid reality suggested by x rays, a mode Duchamp himself adopted by the fall of 1911. In addition to transparency, the linear, geometric orientation of the developing Cubist style may well have been augmented by the new knowledge that the space around objects is filled with invisible electromagnetic rays» (*ibid*).

111 *Ibid.*, p.335: «By pointing to the limited extent of the visible spectrum, x ray established unquestionably the relativity of perception and turned the attention of artists away from the visual world towards an invisible, immaterial reality, at times associated with the fourth dimension». Henderson añadía que: «For French painters, then, it was not Einstein and Planck but Röntgen and, after him, figures ranging from Poincaré and the Curies to pseudoscientists like Le Bon and scientist-occultists like Crookes and Flammarion who were the arbiters of the new reality that challenged painters to give form to the invisible» (p.336).

«No radiografiando mi retrato ...»

«No radiografiando mi retrato la placa preparada con cien ungüentos hechiceros, envolviéndome completamente y el aparato en el interior en el centro más profundo de mi cuerpo preparado para todas las sorpresas más desagradables y capaz de haceros morir de risa de la mayor felicidad pues en el ojo del *toro* todo se explica por cifras y nada está claro en el fondo del lago taurino». ¹¹² Picasso escribía esto el 7 de noviembre de 1935, año en que dejaba a un lado la pintura para volcarse en una suerte de proso-poética visual. Unos meses más tarde, Georges Bataille presentaba a su hondo y jovial ser acéfalo, que no podemos dejar de poner en relación con el autorretrato de Picasso al escucharle proclamar: «Más allá de lo que soy, encuentro un ser que me hace reír porque es sin cabeza, que me llena de angustia porque está hecho de inocencia y de crimen [...] Réúne en una misma erupción el Nacimiento y la Muerte. No es un hombre. No es tampoco un dios. No es yo pero es más yo que yo: su vientre es el dédalo en que él mismo se ha perdido, me pierdo con él y en el que me encuentro siendo él, es decir, monstruo». ¹¹³

El grueso de aquellos recitativos de Picasso, escritos en un bizarro bilingüismo hispano-francés, data de entre finales de abril de ese año y agosto de 1959. Las imágenes, ahora en palabras, saltan como siempre, en ocasiones más bulliciosamente incluso que en pintura, fuera de las páginas, sacando «chispas de un bloque de hielo», como quería Picasso, en este caso de la gélida superficie del papel. Texto collage de intuiciones fulgurantes, «juego de parábolas divertimento de hipérboles» –decía el 20.2.37– sugestivas, tragicómicas, perturbadoras, «pensamiento catapulta» –el 18.4.35– que tira y rompe la distancia en mil pedazos.

112 PICASSO, Pablo, *Écrits*, *op.cit.*, p.38: «[...] malgré l'évidence du drame qui se joue et se répète de mille façons différentes et qu'il me faudra aller arracher au fond du regard de chacun des spectateurs avec la plus fine de mes aiguilles je préférerais cependant les laisser s'amuser à leur aise et ne couper le fil qu'à la fin de la course et ne les réveiller qu'une fois morts et traînés par les mules laissant tout le sang répandu à d'autres et ne radiographiant mon portrait la plaque préparée de cent onguents sorciers m'enveloppant entièrement et l'appareil à l'intérieur au centre le plus profond de mon corps préparé à toutes les surprises les plus désagréables et capable de vous faire mourir de rire du plus grand des bonheurs car dans l'œil du *toro* tout s'explique par chiffres et rien n'est clair au fond du lac taurin [...]»

113 BATAILLE, Georges, «La conjuration sacrée», *op.cit.*, s.p.: «Il a trouvé au-delà de lui-même non Dieu qui est la prohibition du crime, mais un être qui ignore la prohibition. Au-delà de ce que je suis, je rencontre un être qui me fait rire parce qu'il est sans tête, qui m'emplit d'angoisse parce qu'il est fait d'innocence et de crime [...] Il réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi: son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égare avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre.»

Suerte de sueño en vela o desvelado, diríamos con Schopenhauer, duermevela que aísla del mundo y deja pensar y sentir sin sobrecargas, con ligereza, libre del «espíritu de la pesadez» diría Nietzsche.¹¹⁴ Picasso evacua sus emociones y sus visiones en un atribulado manuscrito pautado por trazos de tinta china y por colores, como partituras o registros sismográficos del pensamiento a la espera de alguien que los vuelva a hacer resonar. Un torrente caligramático de delirios verbales; eso sí, delirios a voluntad, no registro automático del subconsciente como pretendieron los surrealistas bretonianos.

«No radiografiando mi retrato», decía, pues es él quien observa con su ojo super-realista, «habitado a la inmensa luz de las profundidades» como apuntaba Apollinaire. El retrato que hace Picasso de sí mismo le muestra como un extraordinario artillero que conjuga lo mágico y lo científico, aspectos de la realidad que él sabía inseparables. Toda su dermis es una placa hipersensible cubierta de ungüentos mágicos, lista para ser golpeada no sólo por la luz que reflejan los cuerpos sino por la masa de radiaciones electromagnéticas invisibles que llenan la totalidad del espacio. Pero Picasso no se contenta con eso y aparece pertrechado con un aparato de rayos-x situado en lo más profundo de su interior, como un auténtico cuerpo mecanizado. Goethe dijo en alguna ocasión que «los dramas de Shakespeare son la linterna mágica del mundo invisible» que permitía ver, indagar y escrutar el interior de los misterios de la realidad.¹¹⁵ Actualizando

114 SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipómena*, op.cit., cita p.261: «Cuando nos despertamos de un sueño de esta clase, se produce una mera alteración SUBJETIVA en nosotros que consiste en que experimentamos súbitamente una transformación del órgano de nuestra percepción; ésa, sin embargo, sólo se percibe débilmente y puede pasar desapercibida con facilidad por no estar acompañada de ningún cambio objetivo». «La clase de sueños descrita es lo que se llama el DUERMEVELA, no porque sea un estado intermedio entre el sueño y la vigilia, sino porque puede caracterizarse como un estar en vela estando dormido. Por eso preferiría llamarlo un sueño real» (p.262). Este «soñar verdadero» («Wahrträumen») o «vigilia del sueño» («Schlafwachen») que presupone la superación del principio de individuación y del principio de razón, brinda un conocimiento más profundo de la realidad, no se limita al entorno inmediato sino que va más allá en el espacio y/o en el tiempo –una clarividencia que prevé y presiente.

115 FLORENSKI, Pavel, *Hamlet*, op.cit., p.44. EINSTEIN, Carl, *Georges Braque*, op.cit., p.120: «On réagira maintenant contre la monotonie de la contrainte conventionnelle, sociale, sexuelle ou logique en inventant des nouvelles figurations. Nous ne pouvons nous libérer de cette contrainte que par une perte, par une renonciation. Mais il est faux de définir cet art comme antiréaliste; au contraire, il est l'expression du Réel immédiat, non encore «usé». On était habitué à considérer les fonctions exclusivement imitatives comme le signe d'un être objectif, et l'hallucination fut, par contre, longtemps condamnée comme étant un état arbitraire, ne satisfaisant guère les tendances conservatrices de la répétition, ni le désir d'accepter la réalité donnée. Tout état conscient n'est qu'un état psychique adapté, mécanisé; or, maintenant, c'est la nouvelle réalité, la nouvelle figuration qui est érigée en problème central.»

la maldita analogía podríamos decir que las pinturas de Picasso son el aparato de rayos-x del siglo XX. Man Ray se había quedado muy corto calificándole de «cámara viva», pensando evidentemente en una cámara fotográfica.¹¹⁶ Como se había dicho antes de Courbet y de Manet, Picasso era un ojo, y menudo ojo, un ojo radiográfico esta vez; un ojo super-realista. Es más, no sólo un ojo, sino un organismo seráfico cuajado de ojos heridos por las sensaciones y visiones que se agitan en torno a él. Picasso dio un salto más allá de la noción romántica del artista como placa sensible y receptáculo de emociones;¹¹⁷ sentía su cuerpo como un aparato complejo constituido por una placa hipersensibilizada cubierta de ungüentos hechiceros, que los rayos de luz reflejados de lo visible y de lo invisible agredían hasta sangrar, y por un aparato proyector de sus visiones.¹¹⁸

Y sus visiones, como las del anciano del mar, Proteo, prevén el curso de los acontecimientos, presienten y descubren los síntomas de lo porvenir; podríamos decir que son imágenes indiciarias antes que icónicas. Si bien, como apuntaba Apollinaire, en ocasiones ese porvenir no es sino la realización de las visiones del artista, o dicho de otro modo, una realidad adaptada a sus visiones, otrora tenidas por alucinaciones irracionales. «Un cuadro me viene de lejos», le decía en aquella jugosa conversación a Zervos de 1935, «quién sabe de cuán lejos; lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho, y sin embargo a la mañana ni yo mismo veo lo que he hecho».¹¹⁹ Picasso ve visiones de lo que está más allá de

116 MAN RAY, «Picasso Photographe», *Cahiers d'Art*, vol.XII, n°s 6-7, 1937, s.p. [p.165]: «Vient un homme qui se met à la place de l'œil, avec tous les risques que se geste comporte. N'avez-vous jamais vu une caméra vivante?»

117 GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris: Encre Marine-Bernheim-Jeune, 1921, p.131: (capítulo «Motif») «L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... Parbleu, un bon appareil, fragile, compliqué, surtout par rapport aux autres... Mais s'il intervient, s'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. [...] Tout sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrit».

118 PICASSO, Pablo, *Écrits, op.cit.*, p.213: (escrito en francés el 7.1.40) «La plaque photographique tournant sur un axe à une plus grande vitesse que les images s'agitant autour d'elle [...] rayons de lumière la frappant jusques au sang sur tout son corps nu entraîné au galop des souvenirs déjà classés et ne laissant aucun doute sur leur identité pressée de tous côtés en feu de joie [...] sur le rideau transparent des sensations inaperçues à l'origine». Picasso se sentía cubierto de ungüentos mágicos como los *nkisi* o los *boli* –fetiches protectores africanos, empastados con fluidos orgánicos y repletos de clavos– que le tenían fascinado.

119 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, p.176: «Un tableau me vient de loin; qui sait de combien loin, je l'ai deviné, je l'ai vu, je l'ai fait, et cependant le lendemain je ne vois pas moi-même ce que j'ai fait. Comment peut-on pénétrer dans mes rêves, dans mes instincts, dans mes désirs, dans mes pensées, qui ont mis longtemps à s'élaborer et à se produire au jour, surtout pour y saisir ce que j'ai mis, peut-être, malgré ma volonté?» Transmutación del mundo físico,

lo visible, penetra en lo ignoto y, como Orfeo, regresa a la superficie a cantar lo que ha visto, pero «nada está claro en el fondo del lago taurino». Lo oscuro es oscuro, lo problemático es problemático, lo perturbador es perturbador y con eso basta; en eso está su poder revelador. Una placa radiográfica también plantea más preguntas de las posibles respuestas que pueda ofrecer a cuestiones puntuales como dónde está alojada la metralla a extraer o si un pulmón está o no tuberculoso; preguntas acerca de la naturaleza de nuestras experiencias y conocimientos, relativas y tremendamente contingentes.

«En el ojo del *toro* todo se explica por cifras y nada está claro en el fondo del lago taurino», decía Picasso aludiendo así también a la maravillosa geometría inherente a la naturaleza. Terminando una discusión entre *Père Ubu* y su conciencia:

«Conciencia: «–*Père Ubu*, no dices más que estupideces. ¿Cuáles son, por cambiar de tema, tus últimas estupideces en materia de pintura?»

Père Ubu: «–Ya no hago más pintura; sigo el consejo de San Jerónimo que dijo a sus discípulos: «¡Desconfiad de Tiziano! ¡En guardia con Correggio!» Yo, que tengo visiones aún más generales, digo: «¡En guardia con la pintura!» Incluso he dejado de ayudar a Mr. Bourgereau con mis consejos. Hago geometría...»¹²⁰

No entre aquí nadie que no sepa geometría, avisaba el frontón en la Academia platónica. Charles Henry daba la vuelta a aquella célebre proposición acotando que «no se puede hacer matemáticas si no se es poeta, o bien se hacen como un imbécil».¹²¹ Picasso hacía poesía y geometría de forma eminentemente empírica e intuitiva. Su afán super-realista por presentar la realidad más allá de la apariencia externa que impone a la vista requería adentrarse en la geometría de la naturaleza: proporciones, ritmos, secuencias numéricas, patrones

revelación de los secretos ocultos bajo las banales apariencias, manifestación de las sensaciones experimentadas, de las visiones de aquello que está «más allá de lo visible».

120 JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (escrito entre 1897-1898, publicado completo en 1911), en *Œuvres*, edición al cuidado de Michel Décaudin, París: Robert Laffont, col. «Bouquins», 2004, p.448: Conscience: «*Père Ubu*, vous ne dites que de bêtises. Quelles sont, pour changer, vos dernières absurdités en matière de peinture?» *Ubu*: «Je ne fais plus de peinture; je suis de l'avis de saint Jérôme qui disait à ses élèves: «*Méfiez-vous du Titien! Prenex garde au Corrège!*» Moi, qui ai des vues encore plus générales, je dis: «*Prenez garde à la peinture!*» J'ai même cessé d'aider M.Bougrereau de mes conseils. Je fais de la géométrie.»

121 DIVOIRE, Fernand, «Charles Henry», *Cahiers de l'étoile*, nº13 (número especial *Hommage à Charles Henry*), enero-febrero 1930, pp.32-35, cita p.34: «On ne peut pas faire de mathématique si on n'est pas un poète, ou bien on en fait comme un imbécile». También participaron en este número Paul Valéry, Émile Gautier, Gustave Kahn, Paul Signac y Albert Gleizes entre otros.

geométricos y estructuras de los cuerpos. «Es preciso creer en las matemáticas», apuntaba Picasso el 18 de abril de 1935, día en que comenzaba a transcribir sus visiones venidas, como decía, de lejos, de quién sabe dónde, «y el arte es otra cosa».¹²² Aceptar la realidad de ese universo aritmético que pauta lo micro y lo macrocósmico –yéndonos así de un invisible a otro– sí que resulta cuestión de fe, de magia y de fuerzas extraordinarias de potencia y precisión exquisitas.

Picasso se ve a sí mismo como un aparato fotográfico girando a más velocidad de aquella con que se mueve la realidad objetiva y, por tanto, dejándola en suspenso.¹²³ Movilidad inmóvil o inmovilidad hecha de inquietud que remite, evidentemente, a la imagen dialéctica de Walter Benjamin, pero también al arte de birlibirloque de José Bergamín, y a la «máquina para explorar el tiempo» de Alfred Jarry. Mediante esta aceleración extrema, suspende el flujo de la vida, rasga el curso del tiempo y se abre paso más allá de las apariencias hacia la estructura dinámica de la realidad, funcional e insustancial, como sabemos. Picasso se sale *hors du temps* empleando una técnica análoga a aquella sugerida por Alfred Jarry. ¿Y qué mejor maestro que alguien que tiene su propio sistema métrico metido en el bolsillo? segundo, centímetro y metrónomo que el Dr. Faustroll conservó como únicos tesoros hasta su entrada en «el reino de la dimensión desconocida», que no es morir pues «la muerte no es más que para los mediocres».¹²⁴ Lo único engorroso de la muerte es que sin cuerpo no hay percha que sostenga los bolsillos donde guardar aquellos tres preciosos tesoros: «Imagine la perplejidad de un hombre fuera del tiempo y del espacio, que ha perdido su reloj y su regla de medida y su diapason. Creo, *Monsieur*, que es este estado el que constituye la muerte».¹²⁵ Tres meses antes de morir, Charles Henry,

122 PICASSO, Pablo, *Écrits*, op.cit., p.2: («escrito en castellano el 18.4.35) [...] pues es preciso creer en las matemáticas y el arte es otra cosa».

123 *Ibid.*, p.213: («escrito en francés, el 7.1.40) La plaque photographique tournant sur un axe à une plus grande vitesse que les images s'agitant autour d'elle [...] rayons de lumière la frappant jusques au sang sur tout son corps nu» y dejando su huella «sur le rideau transparent des sensations inaperçues à l'origine».

124 JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, en *Œuvres*, op.cit., capítulo XXXVI: «De la ligne», dedicado a Félix Fénéon, cita p.532: «Cependant Faustroll, avec son âme abstraite et nue, revêtait le royaume de l'inconnue dimension». En el capítulo XXXVII: «De la règle de mesure, de la montre et du diapason», carta telepática del Dr. Faustroll a lord Kelvin: «La mort n'est que pour les médiocres [...] J'étais dans cet endroit où l'on est quand on a quitté le temps et l'espace, l'éternel infini, Monsieur» (p.533).

125 JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, en *Œuvres*, op.cit., p.534: «Le corps est un véhicule plus nécessaire parce qu'il soutient les vêtements, et par les vêtements, des poches. J'avais oublié dans mes poches mon centimètre [...] ma seconde de temps solaire moyen [...] Je n'avais même plus mon diapason. Songez à la perplexité d'un homme hors du temps

maravilloso experto en mediciones como aquel, diría en consonancia que «la muerte no es sino un fenómeno físicoquímico sin ninguna importancia: sólo tras mi muerte comenzaré a divertirme seriamente».¹²⁶ Jarry, como Henry, como Alphonse Allais o Charles Cros, como Schopenhauer o Nietzsche, como Gómez de la Serna o Bergamín, y claro está que como Picasso, entre otras muchas gentes sensatas, sabían lo serio que es el humor.

En 1899, Alfred Jarry daba instrucciones para la construcción de una máquina para explorar todos los instantes futuros y pasados; no el presente, pues «el presente es nulo» y hablando con propiedad habría que denominarlo «presente imaginario». Jarry planteaba que explorar el futuro sería percibir la sucesión normal de los fenómenos, mientras explorar el pasado sería percibir su reversibilidad, que en realidad es lo más interesante. Distinguía entre dos pasados: «el pasado anterior a nuestro presente, o pasado real, y el pasado *construido por la Máquina* cuando regresa a nuestro Presente, y que no es sino la reversibilidad del Futuro».¹²⁷ Este movimiento anacrónico, de salirse del tiempo para descubrir que el pasado no es sino lo que fue futuro revertido, es el mismo que Apollinaire

et de l'espace, qui a perdu sa montre, et sa règle de mesure, et son diapason. Je crois, Monsieur, que c'est bien cet état qui constitue la mort».

126 ROCHE, Juliette, «Charles Henry», *Cahiers de l'étoile*, nº13: *Homage à Charles Henry*, enero-febrero 1930, pp.25-31, cita p.31: «La mort n'est qu'un phénomène physico-chimique sans aucune importance: c'est seulement après ma mort que je commencerai à m'amuser sérieusement». Gleizes recordaba la misma anécdota (GLEIZES, Albert, «Charles Henry, universitaire», *Cahiers de l'étoile*, nº13, enero-febrero 1930, pp.112-127, cita p.122). Roche evocaba los últimos años de Henry, cómo éste era tachado de loco por sus colegas científicos y cómo tardó en ser reconocido a pesar de ser profesor y director del Laboratorio de Fisiología de las Sensaciones de la Sorbonne. Buscador, amigo y *amateur*, de las resonancias de todo en todo, aficionado al jazz –«c'est beau comme une équation»– y amante de la buena mesa. Gustave Pimienta recordaba que a decir de Henry sólo había dos cosas realmente serias en el mundo: «le vin de Jerez et la danse espagnole». PIMIENTA, Gustave, «Charles Henry», *Cahiers de l'étoile*, nº13, enero-febrero 1930, p.71. Y lo decía el inventor de un «olfatómetro» para medir la intensidad de los olores y de nuestras sensaciones olfativas.

127 JARRY, Alfred, «Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps» (*Mercur de France*, febrero 1899), en *Œuvres, op.cit.*, pp.542-548, cita p.547: «Remarquons qu'il y a deux Passés pour la Machine: le passé antérieur à notre présent à nous, ou passé réel, et le passé *construit par la Machine* quand elle revient à notre Présent, et qui n'est que la réversibilité du Futur». Jarry no menciona en ningún momento a Wells, que publicaba *The Time Machine* en 1895 y cuya traducción francesa, *La Machine à explorer le temps*, aparecía entre diciembre de 1898 y enero de 1899 también en el *Mercur*; no estaba haciendo ninguna crítica literaria sino una reflexión sobre nuestra relación con el tiempo. Ver también JARRY, Alfred, «Le Temps dans L'Art», *Dossier du Collège du Pataphysique*, nº3, 1959, pp.5-20: conferencia dada en el Salon des Indépendants en 1901 donde elogiaba la habilidad de las artes plásticas para emplear la simultaneidad y manifestaba la ambición que ha de tener todo artista, pintor, escritor, escultor, arquitecto o músico, de situar su trabajo fuera del tiempo.

veía que habían realizado artistas como Manet o Renoir y entonces llevaba a cabo Picasso; una maniobra dialéctica de pasado catapultado al presente que también consideraría Walter Benjamin. Lo que resulta más significativo de la máquina de Jarry es que se trata de una «máquina para estar inmóvil»: «Una Máquina que nos aisle de la Duración», decía, que «deberá *volvernos transparentes* a estos fenómenos físicos, hacernos atravesarlos sin que nos modifiquen ni desplacen». ¹²⁸ La idea era que «si pudiéramos permanecer inmóviles en *el Espacio absoluto a lo largo del Curso del Tiempo*, es decir encerrarnos súbitamente en una Máquina que nos aislara del Tiempo [...] todos los instantes futuros y pasados [...] serían explorados sucesivamente, del mismo modo que el espectador sedentario de un panorama tiene la ilusión de un viaje rápido a lo largo de paisajes sucesivos». ¹²⁹ Lo que proponía era construir un armazón «de una rigidez, es decir, elasticidad absoluta a fin de penetrar el sólido más denso como si fuera un vapor infinitamente rarificado». ¹³⁰ Tres giroscopios mantendrían equilibrado este núcleo como una suerte de punto ciego inmóvil en el corazón de un torbellino, aislando al viajero del espacio normal y del desarrollo normal del tiempo, y permitiéndole observar la realidad girando en torno e indistinguible de sí mismo porque ésta le integra y porque él se la apropia.

Así, de un solo golpe de vista, veía Einstein que se apropiaban Braque y Picasso del espacio en una mínima obra capital sobre la plástica cubista vista a partir de la *Negerplastik* (1915). Así se sentía Picasso, como torbellino inmóvil, *perpetuum mobile*, girando a velocidad de vértigo, alcanzando un estado intensificado de la mente, de emoción y pensamiento, un momento de intensa concentración y de co-incidencia de contradicciones, de confusión de lógica racional, sueño y disparate, arrojándose consciente y voluntariamente *hors de soi*. Picasso, cristal de tiempo o rasgadura del tiempo, inmovilidad hecha de inquietud sostenida en ese núcleo calmo dentro del caos. De la mano de Jarry, Picasso aprendió a adoptar ese paradójico estado de desequilibrio vital –pues

128 *Ibid.*, p.543: «Une Machine qui nous isole de la Durée, ou de l'action de la Durée, vieillir ou rajeunir, ébranlement physique imprimé à un être inerte par une succession de mouvements, devra nous *rendre transparents* à ces phénomènes physiques, nous les faire traverser sans qu'ils nous modifient ni déplacent». Jarry hablaba de una «MACHINE À ÊTRE IMMOBILE» (p.543). Y aclaraba que «*La Durée est la transformation d'une succession en une réversion. C'est-à-dire: LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE*» (p.548).

129 *Ibid.*, p.543: «Si nous pouvions *rester immobiles dans l'Espace absolu, le long du Cours du Temps*, c'est-à-dire nous enfermer subitement dans une Machine qui nous isole du Temps [...], tous les instants futurs et passés [...] seraient explorés successivement, de même que le spectateur sédentaire d'un panorama a l'illusion d'un voyage rapide le long de paysages successifs».

130 *Ibid.*, p.543: «Être d'une rigidité, c'est-à-dire élasticité absolue, afin de pénétrer le solide le plus dense à la manière d'une vapeur infiniment raréfiée».

el equilibrio estático y entrópico es la muerte– y comprendió que todo aspecto o fenómeno de la vida sigue el principio de reversibilidad, del cual derivarían sucesivamente los de incertidumbre, a-causalidad e insustancialidad. Jarry acentuó y afianzó en Picasso el sentimiento de que no se vive de veras, no se «osa vivir» que dirían Duchamp y Bergamín, si no se afronta con arrojo el peligro de muerte de la vida.¹³¹ Un cierto asesinato de sí que, si bien Picasso no dudaba en acometer, Jarry llevó varios pasos más allá, disolviéndose en su antihéroe Padre Ubú. Ubú, por cierto, que era un hombre vuelto del revés, no al modo epidérmico de los rayos-x sino al moral, con sus instintos al descubierto sin pudor ni recato alguno. El tipo o modelo humano no es «tipo» sino «tic», pura máscara sin rostro asomando. La «verdad de las máscaras», decía Jarry, es la verdad de lo particular erigido en (im)postura universal. Alfred Jarry consideraba que la máscara era el engaño decisivo para la supervivencia del ser humano, de ahí que se convirtiese una suya: Jarry se puso la máscara de Ubu y desapareció tras ella como recurso de supervivencia.

«Le fou de Montmatre», pues si a Picasso le llamaban «le fou de Vallauris» no menos reconocimiento merecería Jarry, dejó a Picasso mucho más que su «cetro» en forma de revólver o revólver que hacía las veces de cetro, barita mágica que disparaba poesía. «Hermosos fogonazos de revólver, como poesía», parece que fueron las palabras de Jarry mientras Manolo Hugué y aquellas dos damas corrían ahuyentados por sus disparos. Al pobre Manolo, que poco antes hubo de presenciar el suicidio de Carles Casagemas, sólo le faltaba eso. Qué duda cabe que, como señalaba certero Ángel González, aquellos años el aire olía a pólvora, a pesar de que los años de máxima actividad anarquista, de atentados y bombas Orsini, estaban pasando.¹³² Pólvora de armas de fuego y de fuegos

131 PENROSE, Roland, *Picasso. His Life and Work*, op.cit., pp.105-106: «Before his death in 1907, Alfred Jarry became a friend, whose talent, wit and eccentric behavior made a profound impression on Picasso, and his influence was remembered long after his death. Inventions such as Dr. Faustroll's Pataphysique and that monstrous, brutish character the Père Ubu, corresponded to Picasso's growing desire to disrupt accepted appearances by any means he could find valid. Jarry's ability to handle dangerous weapons such as ridicule and obscenity was a stimulous to him, and although the Parisian wit of his plays was meat too strong for French audiences, they whetted Picasso's Spanish appetite for a riotous, full-blooded castigation of conventional ideas». GRAY, Christopher, *Cubist Aesthetic Theories*, op.cit., p.22: subrayaba que Jarry «probably played a greatest part in the revolt against the outworn traditions of the nineteenth century than any other single figure». JOHNSON, Ron, «Picasso's *Damoiselles d'Avignon* and the Theatre of Absurd», *Arts Magazine*, vol. LV, octubre 1980, pp.102-113. Picasso adquirió varios manuscritos de Jarry, entre otros el de *Ubu enchainé*.

132 GONZÁLEZ, Ángel, «Arte y Terror» (2007), en *Arte y Terror*, Barcelona: Mudito & Co., 2008, p.91: «No cabe duda que entre los olores que impregnaban los ambientes de aquella primera vanguardia, el más fuerte e inquietante era el olor a pólvora. En concreto a dinamita. ¿A qué otra

de artificio o trucos ilusionistas a la manera del magnífico Méliès. Max Jacob resumía la relación del *magicien* con el '*pataphysicien*, chamarileros *bricoleurs* ambos, en la anécdota de la cesión de armas de éste a su condiscípulo:

«Al final de la cena, Alfred Jarry renunció a su revólver y se lo regaló a Picasso... en ese momento quedó claro que: 1) la tiara del Pope psíquico, Jarry, estaba cargada en el revólver, nueva marca del papado, 2) que el regalo de este emblema era la coronación del nuevo psíquico Picasso, 3) que el revólver buscaba a su propietario natural, 4) que el revólver era el auténtico cometa del siglo».¹³³

Picasso recogía el testigo y la luminosa guía de un siglo que se anunciaba explosivo; y no tardó en ponerse a lanzar hermosos fogonazos como poesía. Al menos en dos ocasiones hizo uso de él, aunque es poco probable que fuesen muchas más después del incómodo incidente de La Gioconda, y en ambas para no dar, o tal vez para dar así las explicaciones sobre su «teoría estética» que insistentemente le demandaban. Ese era el modo más claro, atronadoramente claro, de explicar que la creación artística es la explosiva expresión de una necesidad urgente, que es cuestión de combustión energética y que se crea a base de destrucciones. Pero ni aquellos plomizos jóvenes alemanes que se acercaron a su taller, ni el aburrido poeta casualmente también alemán con quien él y Manolo –de nuevo el pobre Manolo– compartieron taxi un día parecieron comprenderlo: aquellos salieron huyendo despavoridos y éste fue retenido en comisaría para dar explicaciones de los balazos en el techo del vehículo.¹³⁴

Como decíamos, Jarry no sólo cedió a Picasso su revólver, también le inculcó su fascinación por los camuflajes, las máscaras y los enmascaramientos. Uno de los emblemas de Jarry era precisamente un camaleón, paradigma de mimetismo e invisibilidad –además de pariente de la serpiente, símbolo del anticristo; Picasso no tendría emblemas, pero practicaría el arte de enmascarar y desenmascarar tanto en su vida como en su obra.¹³⁵ «Yo creo como la naturaleza,

cosa podía haber oído ese término militar: vanguardia?»

133 JACOB, Max, *Chronique des temps héroïques*, París: Louis Broder, 1956, pp.48-49.

134 PENROSE, Roland, *Picasso: His Life and Art*, *op.cit.*, p.112: «Drawing from his pocket the revolver given him by Alfred Jarry and often used to express his high spirits, he fired several shots into the air», apuntaba Penrose recordando la primera de las dos anécdotas.

135 André Salmon fue uno de los primeros en subrayar la relación entre Alfred Jarry y su 'patafísica y Picasso y el cubismo, considerando que aquella contribuía a comprender las pinturas cubistas. Salmon señalaba aquello –¿de Jarry?– de por qué tendría alguien que afirmar que la forma de un reloj es redonda, proposición manifiestamente falsa, cuando de perfil aparece como una construcción rectangular estrecha, elíptica de tres cuartos; y ¿por qué demonios tendría uno que percatarse de su forma en el momento justo de mirar la hora? Tal vez so pretexto de utilidad.

ocultando», decía, y hacía, como en el *Cliché Kahnweiler* (1913-14), fotografiado cuyos múltiples estados eran la resultante de cubrir y desvelar diversos aspectos de la imagen que además modificaba realizando en tinta unos u otros fragmentos de la misma, transformando así la configuración del espacio, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo. Con estas superposiciones de capas más o menos transparentes, Picasso estratificaba la imagen, dotándola de densidad espacial, ahuecando el aire en y entre los cuerpos, enfatizando las cualidades sensoriales del espacio, haciéndolas perceptibles y casi medibles; algo nada baladí para unos «maniáticos de la métrica» como Jarry, Henry, Apollinaire o él mismo, fanáticos todos de barómetros, cronómetros, centímetros y otros instrumentos de medida de precisión. Picasso y Apollinaire insistían en que lo relevante era la cantidad de trabajo puesto en una obra de arte y el activado en quien la observa.¹³⁶ De haber podido habrían medido los newtons de esfuerzo implicados, que es la fuerza necesaria para «acelerar» un cuerpo y justamente aquello que Picasso, Apollinaire y el resto deseaban: reactivar, revolucionar, dinamizar. Acelerado es como se veía Picasso a sí mismo en aquel texto de 1940.¹³⁷ Acelerado hasta el punto de dejar en suspenso la realidad exterior y escaneándola con ese ojo mecánico de perspicacia inaudita que, como describían otros tipos clarividentes, parecía observar desde su plexo solar.¹³⁸ No el plexo, sino el tórax se dejó Picasso maltrecho, hecho polvo según sus propias palabras, el agosto siguiente.

A sugerencia de Paul y Nusch Éluard, Picasso acudió a pasar el verano de 1936 a Mougins. Tiempos convulsos en lo colectivo y en lo privado; en este caso, con la conflictiva separación de Olga «la llorona», con quien vivía en la

Subrayaba así la relatividad de las percepciones, la contingencia de los conocimientos, lo normal de lo extraordinario, la reversibilidad de la realidad, en suma.

136 APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso», en *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, op.cit., p.25: «Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une œuvre d'art». APOLLINAIRE, Guillaume, «Pablo Picasso», en *Chroniques d'art. 1902-1918*, op.cit., cita p.370.

137 PICASSO, Pablo, *Écrits*, op.cit., p.213: (escrito en francés, el 7.1.40) «La plaque photographique tournant sur un axe à une plus grande vitesse que les images s'agitant autour d'elle [...] rayons de lumière la frappant jusques au sang sur tout son corps nu» y dejando su huella «sur le rideau transparent des sensations inaperçues à l'origine».

138 BALDASSARI, Anne, CLAUDE, Jean-Christophe, *Picasso X Rays* [cat.], París: Musée Picasso, 20 de septiembre 2006 – 8 de enero 2007, s.p.[p.10]: «Pour Picasso la photographie serait le moyen même de suspendre le flux des sensations et la virtuosité du geste. Par cet apprentissage, il s'entraînerait à «intérioriser» la machinalité du dispositif technique, à saisir le réel d'un œil fulgurant, inhumain, achromatique, bidimensionnel, punctiforme, sequential». Baldassari resume el modo de ver picassiano como «Un œil machinal qui relève les empreintes, déchiffre les indices, emprunte les voies du visible pour accéder à l'inconnu» (*ibid*).

Boétie desde 1918, y su inminente nombramiento como director honorífico del Museo del Prado; museo fantasma, diría, pues el gobierno de Azaña había sacado ya todas sus pinturas camino de Valencia. No obstante, ese verano tuvo lugar otro acontecimiento menos glosado pero literalmente más traumático que aquellos.¹³⁹ Un mediodía de agosto, regresando por la carretera desde Cannes al dicho pueblecito de montaña, a media hora de camino de aquella, un coche se abalanzó en sentido contrario provocando un aparatoso accidente que dejó malherido a Picasso durante varias semanas. «...En secreto», le escribía Picasso a Sabartès el día 29; «hace unos días, viniendo de Cannes en automóvil, con un inglés, tuve un accidente que me tiene molido, sin poder casi moverme, apaleado y hecho polvo. Al principio creí que me había roto algunas costillas; pero ayer [me] hice una radiografía y parece que no hay nada roto; pero aún estoy machucado [*sic.*], y esto me durará varios días al menos. No te espantes...»¹⁴⁰ Muy propio de Picasso, decirle al fácilmente inquietable Sabartès que casi se muere y acto seguido apostillar que no era nada. Roland Penrose, el «inglés» al volante, también recordaba el incidente.¹⁴¹

139 Más de un comentarista respetado de la obra de Picasso ha insistido de forma innecesaria e incluso caricaturesca en la importancia de la componente autobiográfica en ésta. Pero grullada cuando, además, es Picasso quien enfatiza la relevancia de documentar al máximo el contexto en que se crea. BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, *op.cit.*, p.140: (escrito en francés el 6.12.43) «Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être «la science de l'homme», qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur... Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible».

140 SABARTÉS, Jaime, *Picasso. Retratos y recuerdos*, Madrid: Afrodisio Aguado, col. «De la cariatíde» nº14, 1953, pp.148-149; traducción de André Chastel, *Picasso. Portraits et souvenirs*, París: Louis Carré et Maximilien Vox, 1946, pp.142-143. Resulta confuso que la traducción francesa sea de 1946, previa, por tanto, a la indicada como edición original en castellano, de 1953. Picasso se aloja en el hotel Vaste Horizon de Mougins del 14 de agosto a mediados de septiembre; con respecto al accidente y sus magulladuras, escribe tres cartas a Sabartés, el 29 de agosto, 3 de septiembre –unas líneas para pedirle algo y decir «estoy bien»– y el 14. En esta última, poco antes de regresar a París, apuntaba «Amigo Sabartés: ¿Cómo vas? Yo empiezo a estar mejor, pues hasta ahora estaba hecho una lástima, apaleado por los golpes del automóvil; en fin, ya pronto podré volver a darte la lata y a contarte cuentos de ...y riurer» (p.149). Es curioso que, a pesar de la aventura y la hipocondría de Picasso, temeroso de todo lo que oliera a enfermedad o vecindad de la muerte desde la pérdida de su hermana Conchita y luego Casagemas, quisiera regresar a Mougins. Según recuerda Sabartés, «está encantado del lugar que ha descubierto y se propone volver al año siguiente y llevarme consigo, si logra convencerme para salir de aquí» (*ibid.*). Es una lástima el vacío de recuerdos de Sabartés entre 1904 y 1935.

141 PENROSE, Roland, *Picasso. His Life and Work*, *op.cit.*, p.262: «The Ford in which he was sitting in the back was driven by me. At a bend we collided with a car that was coming towards us on the wrong side of the road. The shock was sufficiently violent to shake up everyone in the car without

Todo artista pinta como mira, como siente, como piensa, que es, en suma, «según sus amores».¹⁴² Uno crea como vive: de sus encuentros y desencuentros, de sus pasiones y sus miserias, de lo que come, de lo que baila y de lo que ríe, de todo aquello que ritma su vida.¹⁴³ El accidente y la radiografía de Mouguins constituyeron dos experiencias vitales conmocionantes cuyas huellas o residuos plásticos no tardaron en aparecer. Si en noviembre de 1935 Picasso escribía aquello de «no radiografiando mi retrato» sino yo radiografiando el del torbellino imaginario circundante, a finales de 1936, tras los incidentes de Mouguins, Picasso daba forma maravillosamente a esa radiografía del espacio. *Desnudo en el taller* da cuenta de su forma de ver, siguiendo ese ritmo sincopado de indigestión y evacuación emocional: una emoción y una visión primeras hacen presa en él, urgiéndole a proyectarlas, a descargarse de ellas volcándolas en forma plástica.¹⁴⁴ El resultado son condensaciones energéticas, «confluencia de procesos psicológicos» dirigidos por el artista, susceptibles de provocar indigestiones emocionales parejas en otros.¹⁴⁵ Picasso sabía que el ser humano se

doing serious damage, but Picasso was thrown against the body-work and bruised in the chest so badly that it took him several weeks to recover completely. However, his tact was such that in spite of my anxiety and frequent enquiries I never discovered how much he had been hurt until I read the letters to Sabartès published over ten years later. He wrote: «A secret... the other day, coming from Cannes by car with an Englishman, I had an accident which left me bruised all over almost incapable of movement, broken and reduced to dust. I thought at first that I had some ribs broken, but yesterday I had an X ray taken and it seems that it is nothing; but I am still stiff at least for some days. Don't be frightened...» Four days later, 3 September, he wrote reassuringly, «I am all right». It took considerably longer, however, for the effects of shock and bruising to wear off completely.»

142 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, cita p.173: «Pour mon malheur et pour ma joie peut-être, je place les choses selon mes amours. [...] Je mets dans mes tableaux tout ce que j'aime. Tant pis pour les choses, elles n'ont qu'à s'arranger entre elles.»

143 *Ibid.*, cita p.176: «Je me comporte avec ma peinture comme je me comporte avec les choses. Je fais une fenêtre, comme je regarde à travers une fenêtre. Si cette fenêtre ouverte ne fait pas bien dans mon tableau, je tire un rideau et je la ferme comme je l'aurais fait dans ma chambre. Il faut agir avec la peinture comme dans la vie, directement.» Aunque añade que la pintura «a ses conventions, dont il est indispensable de tenir en compte».

144 ZERVOS, Christian, *Pablo Picasso, vol.II, op.cit.*, p.176: «Croyez vous que cela m'intéresse que ce tableau représente deux personnages? Ces deux personnages ont existé, ils n'existent plus. Leur vision m'a donné une émotion initiale, petit à petit leur présence réelle s'est estompée, ils sont devenus pour moi une fiction, puis ils ont disparu, ou plutôt, ont été transformés en problèmes de toutes sortes. Ce ne sont pour moi deux personnages, mais des formes et des couleurs, entendons-nous, des formes et des couleurs qui résument cependant l'idée de deux personnages et conservent la vibration de leur vie». La imagen provoca un shock sensible que da origen al trabajo plástico, desvaneciéndose aquello que causó el impacto y deviniendo otra cosa: la visión provoca una «émotion initiale» o, como dirá en otras ocasiones, una «visión primera» que la voluntad transforma y que es reconocible en la imagen fotográfica.

145 EINSTEIN, Carl, «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928», *op.cit.*, cita p.36: «Les tableaux

alimenta esencialmente de emoción y que la tarea del artista es condensar esos preciosos momentos de entusiasmo, aún más necesarios en aquellos «tiempos de miseria moral».¹⁴⁶ «El artista es un receptáculo de emociones venidas de no importa dónde», decía Picasso;¹⁴⁷ que «obra por necesidad», por la necesidad urgente de descargarse de sus sensaciones y de sus visiones proyectándolas en el espacio.¹⁴⁸

La joven desnuda que aparece en la esquina del taller de la rue Boétie y que Brigitte Baer ponía en relación con Lucas Cranach, como había hecho Dora Maar, y con Rembrandt, es la proyección translúcida de una de esas visiones de Picasso de lo que palpita más allá de lo visible.¹⁴⁹ Fascinante fantasmagoría

sont les carrefours des processus psychologiques dirigés par l'artiste.»

146 ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *op.cit.*, cita p.173: «L'essentiel, par ces temps de misère morale, c'est de créer de l'enthousiasme». La necesidad de entusiasmar de la que hablaba Einstein es análoga a la de dinamizar preconizada por Charles Henry en el último tercio del siglo XIX; si bien el interés de Henry por los estimulantes psicofísicos le llevó a analizar, además de los valores estimulantes o inhibidores dinámicos de colores, formas, sonidos u olores, aquellos de estupefacientes como la kola.

147 *Ibid.*, p.176: «L'artiste est un réceptacle d'émotions venues de n'importe où: du ciel, de la terre, d'un morceau de papier, d'une figure qui passe, d'une toile d'araignée. C'est pourquoi il ne faut pas distinguer entre les choses. Pour elles il n'y a pas de quartiers de noblesse». Y añadía «On doit prendre son bien où on le trouve, sauf dans ses propres œuvres. J'ai horreur de me copier, mais je n'hésite pas, lorsqu'on me montre par exemple un carton de dessins anciens, à y prendre tout ce que je veux».

148 *Ibid.*, p.176: El artista, decía Picasso, «œuvre par nécessité» y «le peintre fait de la peinture comme un besoin urgent de se décharger de ses sensations et de ses visions». KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, París: Gallimard, 1990 [1946], p.82: «le peintre, est un homme qui éprouve le besoin impérieux de fixer son émotion [habla de *Erlebnis* como esta experiencia interior genética de toda obra de arte] sur une surface plane, au moyen de lignes et de figures d'une ou de plusieurs couleurs. Je dis bien son *émotion* et non un objet en dehors de lui. Cet objet dans le monde sensible n'existe pour lui que par son émotion [...] Pour le peintre, toute émotion se termine en image plastique». Recordemos que Guillaume Apollinaire, Wassily Kandinsky, Franz Marc o Paul Klee compartían esta idea de «necesidad urgente» de expresarse y descargarse de visiones del artista. Arthur Schopenhauer hablaba de la voluntad y la representación como principios universales; Ernst Haeckel de la «urgencia» creadora y la «artisticidad de la naturaleza». HAECKEL, Ernst, *Art Forms in Nature (Kunst Formen der Natur)*, Viena, 1904), New York: Dover Publications, col. «pictorial archive», 1974. En este magnífico estudio de zoología y botánica, uno de los libros más reproducidos y disfrutados por artistas y científicos en las primeras décadas del siglo XX, Haeckel se hacía eco de las teorías de la Luca Pacioli, como haría más tarde Matila Ghyka, para plantear los vínculos entre naturaleza y arte que situaba en la «urgencia», consciente o inconsciente, creadora/artística que lleva a toda forma a desarrollarse a partir de un núcleo esencial y que impele a todo ser vivo.

149 BAER, Brigitte, *Picasso. Peintre-graveur, vol.III (Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes. 1935-1945)*, Berne: Éditions Kornfeld, 1986, pp.103-105: Reproduce seis de los

luminosa, como aquellas célebres de Etienne–Gaspard Robertson que ofrecían intuiciones fulgurantes de la realidad desapercibida, pero que en este caso Picasso ha retenido, impidiéndole que escape, que se fugue a la vista y entre de nuevo en lo invisible, como aquellas. El ojo artero de Picasso ha punzado el espacio y proyectado su visión con ese extraordinario aparato alojado en su plexo solar a través del vórtice resultante e insertándola en la realidad. Picasso ha sacado a la luz esa hermosa criatura *sine mater creatam*, como diría Apollinaire,¹⁵⁰ imagen residual de uno de esos profundos desarreglos de los sentidos que pugnaba por escapar de su espacio interior, ese bullicioso *bordel* que es tanto físico como mental, taller y pensamiento. Este es el caos que habitaba Picasso y fotografiaron Bernès y Marouteau en enero de 1934:¹⁵¹ con sus pinturas desparramadas pintando el suelo, las repisas repletas de frascos de cristal cuyo contenido, a buen seguro tan variado como sus formas, debía impregnar un aire ya ácido por la trementina, y un puñado de sus criaturas acompañándole: cabra, bañistas, durmiente. Cálido laboratorio artístico idóneo para sus fermentos y cocinados pictóricos, a pesar de que el blanco del marco de la chimenea indique que ésta nunca fue encendida; un taller como es debido para un gran *magicien* discípulo de un gran *pataphysicien*.¹⁵²

múltiples estados: 1er estado A. (MP 2766: signatura archivos Musée Picasso de París); 2º estado A.a. (MP 2767); 2º estado B.a. (MP 2770); 2º estado B.b. (MP 2769); 3er estado A. (MP 2771); 3er estado B.a. (MP 2772). De este último se tiraron las pruebas de la ilustración de *Cahiers d'Art* (vol. XII, nº6-7, 1937). Baer recuerda el apunte de Dora Maar sobre la influencia de la obra de Lucas Cranach en la de Picasso y añadía la semejanza de este grabado con *El pintor y su modelo* (hacia 1639) de Rembrandt. Tanto en *Lucrecia*, como en *Venus* y en *Venus y el Amor*, de Cranach El Viejo, aparecían tres desnudos ataviados también sólo con velo transparente. El *Nu dans l'atelier* (finales 1936–comienzos 1937; aguafuerte, *grattoir* y buril sobre el cliché de cobre, 24'7x17'9 cm.) sería una suerte de compendio de aquellos tres. La misma figura serviría de modelo a su vez para *Les Trois Grâces couronnées de fleurs* de 1938 (aguafuerte sobre cobre, MP 2777), reproducido en pp.135-136. Ver también *Cranach & Picasso* [cat.], Nuremberg: Kunsthalle, 22 de septiembre – 2 de octubre 1968; y BALDASSARI, Anne, *Picasso et la photographie*, op.cit., p.45.

150 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue* (1903 y 1916) París: Éditions SIC, 1918, p.71: «Revenez dès ce soir voir comment la nature/ Me donnera sans femme une progéniture» decía el marido de Teresa ante el cambio de actitud y fisiológico de su esposa, ahora marido. Esta cuestión de la prole *sine mater creatam* es una de las claves del drama de Apollinaire. SALMON, André, *Peindre* (diciembre 1918 – junio 1920), París: Aux Éditions de la Sirène, 1921, p.36: «Peindre! C'est plus que voir,/ Peindre/ C'est concevoir». Pintar es traer al mundo algo nuevo, nunca visto y, por tanto, es ver por primera vez, es tener visiones, prever y presentir.

151 [BERNÈS, MAROUTEAU], «Un coin de l'atelier de Picasso à Paris, janvier 1934», *Cahiers d'Art*, vol.X, nº7-10, número especial *Picasso 1930-1935*, 1935, s.p. [p.180]. La fotografía aparecía a continuación de la conversación con Zervos.

152 BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, op.cit., p.228: (conversación del 15 de mayo de 1945)

Este maravilloso y revelador fotograbado que aparecía en 1937 ilustrando uno de los varios números especiales que *Cahiers d'Art* dedicó a Picasso da buena cuenta de su modo de ver y concebir;¹⁵³ desvela cómo ve con su ojo superrealista, aportando su cuerpo como apuntaba Paul Valéry y dejándonos ver con él. Lo que tiene de especial este grabado es que nos hace partícipes de ese mágico momento en que la visión interior del artista, que existía sólo para él, está encarnándose para comenzar a existir para el resto.¹⁵⁴ O lo que es lo mismo, vemos la visión que ve Picasso como con rayos-x antes de que ésta pase a ser radiografía. Es el momento en el que la visión se está independizando de su vidente; ese mágico momento en el cual los hilos visuales que proyectaban el cuerpo en el espacio –y que en los *Perspecteurs* de Abraham Bosse estaban tan dolorosamente tensos– se sueltan. Cuando mira, Picasso proyecta cuerpos en el espacio tal y como cuando pinta. Pinto como vivo, como pienso y como siento, decía él, a lo que podríamos añadir que no sólo eso, sino que Picasso cuando mira hace pintura. Dibuja en el aire con trazos transparentes, como los que definen la estructura de este desnudo

«El taller de un pintor debe ser un laboratorio. No se imita a nadie: se inventa. Pintar es un juego del espíritu».

153 *Cahiers d'Art*, vol.XII, nº6-7, 1937, s.p. [p.175]. La imagen aparecía acompañada por un comentario que, en ausencia de un autor reconocido, es atribuible a Christian Zervos: «Picasso qui cherche constamment à enrichir l'art, vient de tenter une nouvelle expérience qui pourrait donner des résultats remarquables. Ce premier essai consiste à combiner un moyen de reproduction mécanique avec une gravure originale. Il prépare également la fusion d'une photographie originale avec une gravure originale, essai qui le conduit déjà à un nombre infini de combinaisons». En el mismo número aparecía el artículo de MAN RAY, «Picasso Photographe», *op.cit.*, s.p. [p.165]: «Oui, tu as fait de la photographie, comme tous les peintres, mais avec tes propres yeux, tes propres mains et non avec des appareils empruntés. Tu as même inventé le sujet». Efectivamente, como acababa apuntando Man Ray: «L'œil de Picasso voit mieux qu'on ne le voit» (*ibid*). Man Ray aludía a los experimentos de Picasso con la fotografía y el fotograma, uno de los cuales, la serie *Femme à la mantille*, supuesta Dora Maar, ilustraba también este número (s.p. [pp.167, 169, 171, 173]). Recordemos que el fotograma, como la radiografía, no es sino un dibujo de luz y sombra que era precisamente lo que Picasso afirmaba en aquella entrevista con Zervos que era la pintura, antes de desaparecer bajo una acumulación de cuerpos y pinturas sobre pinturas. Sobre el interés de Picasso por el fotograma, ver PENROSE, Roland, *Picasso. His Life and Work*, *op.cit.*, p.236: «The exemple of Man Ray's discoveries in making photographic prints from shadows thrown on the sensitised paper by object or textiles, combined with the technical skill and understanding of these processes by Dora Maar, offered Picasso the chance of mastering yet another art. Again the willful defiance of rules combined with a sense of what after all was possible produced some fascinating prints made from a combination of shadow printing and drawing on the photographic plate».

154 KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris*, *op.cit.*, p.83: «l'image mentale qui s'est formée dans l'imagination créatrice de l'artiste, existe pour lui seul. Ce qui forme le fait nouveau, c'est qu'elle va exister pour autrui en s'incarnant. C'est cette matérialisation qui constitue le moment crucial; le vrai combat se livre durant la transformation de «l'image intérieure», floue encore, flottante, en «image extérieure», nette, ferme et visible à tous sur une surface plane de dimensions données».

salido de su imaginación para habitar el espacio; porque Picasso, como Matisse, pinta cuerpos y lugares, y el resto es literatura. Picasso no deja de transformar y poblar la realidad exterior con los cuerpos que bailan en su interior y se le escapan por los ojos. Lanza sus criaturas al aire como hacía aquel monje soltando al aire un mágico *origami* que iba desplegándose y emprendiendo el vuelo como pájaro; formas fugaces que aparecen y desaparecen porque se han transformado en otras arrastradas por la *dinamis* del universo.¹⁵⁵ Con la maravillosa precisión geométrica que sólo conoce la naturaleza, Picasso da forma a una enigmática cristalización espacial, estructura hecha de espacio y generadora de espacio.¹⁵⁶ Picasso traza la topografía dérmica translúcida de una ninfa tejida del cosmos y ataviada con un brevísimo velo tejido en el mismo telar que su cuerpo.¹⁵⁷

«En jirones todas las sombras se desprenden de los cuerpos con la precipitación de las salidas de viaje y van a extenderse fieles a la cita de la luz en el espesor del cristal ahumado descendiendo a pique al fondo del océano de su reino».¹⁵⁸ En estas evocadoras palabras de Picasso, escritas en mayo de 1936,

155 Un pez es una gallina es un fauno... Mostrar esta dinámica esencial de la vida y del arte, de los pensamientos y de las emociones, era el propósito de *Le Mystère Picasso* (1956) dirigida por Henri Clouzot, que, a pesar de las salvedades que se le puedan hacer, como son que monte y varíe los tiempos, por cuestión de metraje y por concentrar lo esencial, permite ver a Picasso en pleno proceso creativo, ver con su ojo y con su mano, intuir, presentir con él; ver todos los cuadros que se esconden bajo el último.

156 EINSTEIN, Carl, «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928», *op.cit.*, cita p.36: «rien n'est plus humain ni plus inconscient que la géométrie des formes». ZERVOS, Christian, *Picasso*, París: Fernand Hazan, col. «Bibliothèque Aldine des Arts», 1949, s.p. [p.6]: «Le cubisme marque le point de départ d'une lutte sans merci contre la conception de l'art fondée sur le primat de l'aspect des choses et la transcription de leurs surfaces planes et la conception de l'art résolue à instituer le primat de la structure des choses». A ojos de Zervos, Picasso «a un sens suraigu des soins à donner à l'architecture des choses» (p.6) y busca poner en juego el conjunto de sus aspectos. «Picasso pense ce qu'il voit et voit ce qu'il pense. Pour lui, les pensées sont aussi réelles que les choses; elles en ont toutes les qualités sensibles. En retour, les choses subissent le processus mental de l'artiste. Il crée le fait réel à mesure qu'il le contemple». Observa las cosas e individuos «dans toute la complexité de sa structure. L'analyse imposée au modèle dont il désire connaître à fond l'architecture, lui fait interposer un plus ou moins grand espace entre l'œil et les différentes parties du modèle» (p.7). Continuamente transformándose y tranfigurando su arte al infinito, como necesidad vital –acorde a la dinámica de la vida misma.

157 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, París: Gallimard, col. «Folio plus philosophie», 1964, p.19: «Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps».

158 PICASSO, Pablo, *Écrits*, *op.cit.*, p.128: «4.5.36: par lambeaux toutes les ombres se détachent

resuenan los temores de Balzac. Como en aquella serie taurina de 1945 de que hablamos antes, en otra de un desnudo femenino de pie –*Nu debout*–, ésta con tan sólo tres estados, Picasso se ponía de nuevo a pelar los cuerpos, a defoliarlos película a película hasta dejarlos en la sombra de lo que fueron, en espectro de un espectro, pues perder la piel es perder la carga de las apariencias y es perder el nombre, como apuntaba Nietzsche que sarcásticamente hace el diablo.¹⁵⁹ Al igual que los cuerpos radiografiados, el de la bañista parece guiado por esa estética de la desaparición de la que hablaba Apollinaire en torno a 1912 y que también parecía seguir la *Dulcinea* (1912) de Marcel Duchamp, desvestiéndose, descarnándose y desapareciendo en el aire según se deslizaba por la pintura. Picasso descarna o desbasta su pétrea figura en tres tiempos: en un primer estado aparece tan masiva como opaca, en un segundo momento, un entretiempos, podríamos decir, en el que, como en el intervalo extendido de un parpadeo, las cosas que fueron son lo que serán, parece desplegarse y estar transparentándose, y al siguiente momento es una talla en el aire; porque, a pesar de transparentarse, la joven no parece perder demasiado peso, a tenor de ese índice de gravedad que es la caída de las telas y que, si en el desnudo del taller era gasa almidonada pero aérea, en la bañista no deja de tener la robustez de una talla.

Espectros desprendidos de sus cuerpos y atrapados en esas trampillas de cristal. Espejitos negros que nos precipitan tanto hacia el ignoto y dedálico espacio interior como hacia el futuro; *machine immobile* para explorar el tiempo y experimentar el espacio. Nada más distante que el profundo interior de los cuerpos, nada más próximo. Huellas de contactos imposibles que conjugan la proximidad de una lejanía y la lejanía de una proximidad; esto es: son la

des corps avec la précipitation des départs en voyage et vont s'étendre fidèles au rendez-vous de la lumière dans l'épaisseur du cristal fumé descendant à pica u fond de l'océan de leur royaume.

159 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, op.cit., cuarta parte, sección «La sombra», pp.370-374, cita p.372: «Cuando el diablo cambia de piel ¿no se despoja también de su nombre?», escribía Nietzsche, «El nombre es, en efecto, también piel. El diablo mismo es tal vez –piel». El diablo cambia de piel como de camisa, sarcásticamente se desprende de lo que fuera para ser otro; así baila con pies ligeros, no como el ser humano. En el segundo párrafo de «Del espíritu de la pesadez», en la tercera parte de su relato, Nietzsche subraya: «¡Pero sólo el hombre es para sí mismo una carga pesada! Y esto porque lleva cargadas sobre sus hombros demasiadas cosas ajenas» (p.274). Hay que ser como «los pájaros, ligeros y voladores y archienemigo del espíritu de la pesadez», hermoso «Oiseau de Bénin». Recordar los varios fotogramas de *L'homme oiseau* y *L'homme de l'oiseau* realizados en colaboración con André Villers entre 1954 y 1961. En muchos de estos fotogramas Picasso mostraba, a menudo en la palma misma de su mano, el *daimon* en cada cosa que descubre el ojo atento, radiológico, superrealista. La otra vuelta de tuerca que Picasso dio a la técnica descubierta por Christian Schad, popularizada por Man Ray y cuyo nombre actual dio Moholy-Nagy, merece ser tratada en otra ocasión.

enigmática unión de aura y huella enunciada por Benjamin.¹⁶⁰ Mirar con el ojo superrealista de Picasso, que es ver como con rayos-x en los ojos, es sumergirse y perderse en el espesor dedálico de los cuerpos y del espacio, explorarlos peligrosamente y desvelar sus enigmas, que son el velo más que Isis. Es el viaje, es el proceso, es la dinámica y la poética del universo. En «El viaje», último poema de *Las Flores del Mal*, lejos de concluir nada Baudelaire invitaba a salir a descubrir: «¡Asombrosos viajeros! ¡qué nobles historias/ leemos en vuestros ojos profundos como los mares!/ Mostrarnos los cofres de vuestras ricas memorias,/ Esas joyas maravillosas, hechas de astros y de éter».¹⁶¹ ¡Di, viajero, vidente, explorador, poeta! ¿Qué has visto? Baudelaire, Apollinaire, De Chirico, Picasso, aventureros todos. Dadnos ese fármaco, queremos «sumergirnos al fondo del abismo/ Infierno o Cielo, ¿qué importa? / ¡Al fondo de lo desconocido para encontrar de nuevo!»¹⁶²

«Siempre he buscado una semejanza más profunda», decía Picasso, enriquecer lo visible conjurando lo invisible, desplegando el máximo de resonancias poéticas. Picasso ni podría ni quería ser otra cosa que profunda e intensamente realista, superrealista; su empeño era desatar emociones y entusiasmar, y la emoción sólo es posible si la obra de arte está ligada a la realidad, si sientes que te concierne, que te interpela. Entonces se produce ese sobresalto, ese asalto, ese temblor o escalofrío emocionante que, en el mejor de los casos, tiene la intensidad suficiente para conmocionar no sólo el alma, sino el pensamiento, sacudirnos la somnolencia entrópica en la que andamos sumidos y despertarnos. Picasso sentía el arte como un medio de conocimiento de sí

160 BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, op.cit., p.450: «[M 16 a, 4] Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos de la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros». En las imágenes auráticas el aura «se impone» en la medida en que el procedimiento generador de la imagen permanece secreto, milagroso, inalcanzable como en la Verónica.

161 BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal* (1868), en *Œuvres complètes*, vol.I, prefacio de Théophile Gautier, París: Michel Lévy Frères, 1868, p.346: «Étonnants voyageurs! quelles nobles histoires/ Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!/ Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,/ Ces bijoux merveilleux, faites d'astres et d'éthers». «Amer savoir ce qu'on tire du voyage» dice diciendo como dirá Zaratustra poco más tarde tras ver a los super-hombres caer siempre de nuevo en tiranías, servilismos, dependencias; unos adoran al asno, otros comen flores de Loto.

162 *Ibid.*, p.351: Los últimos cuatro versos rezan: «Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!/ Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/ Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!» De observar el abismo «con ojos de águila» hablaba NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, cuarta parte, sección «Del hombre superior», párrafo 4, pp.391-392, cita p.392.

y del mundo, un *Bildungsroman* que otros pueden emprender embarcándose en sus pinturas, asumiendo el desafío de la experiencia inmediata de las cosas, escapando de la mecanización de la experiencia, de la colectivización de la mirada y de la consiguiente estandarización de los individuos.¹⁶³ Picasso «cierra los ojos y baila» y nosotros con él. Picasso el bailarín, Picasso el ligero, Picasso el que dice verdad, el que ríe verdad. No era a Picasso sino a Zaratustra a quien Nietzsche dirigía estas palabras. Zaratustra, como Picasso, reprochaba que nadie hubiese aprendido a bailar, bajo esa embriaguez integral, dionisiaca y apolínea a un tiempo.¹⁶⁴ Para Picasso estaba claro cómo había que hacerlo: cerrando los ojos, saltando más allá de la propia sombra y «haciendo morir de risa». Bailando «por encima de vosotros mismos», decía Zaratustra; sólo bailando con la cabeza como bailamos con los pies se ponen las fuerzas de la embriaguez al servicio de la revolución reclamada por Benjamin. «¡Aprended, pues, a reiros de vosotros sin preocuparos de vosotros! Levantad vuestros corazones, vosotros buenos bailarines, ¡arriba! ¡Más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco el buen reír! [...] Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* –¡A reír!»¹⁶⁵

163 EINSTEIN, Carl, «Picasso», *Documents*, nº3, 1930, pp.155-157, cita p.155: «Picasso est le signal de tout ce que notre temps possède de liberté. Il est l'argument le plus forte contre la normalisation mécanique des expériences». «C'est au cœur d'un conflit violent entre la structure humaine directe –ou réalité immédiate –et l'apparence externe déjà morte que Picasso se trouve situé. Pour lui, l'art est un élargissement énorme et incessant de la connaissance de soi-même» (p.156). «On pourrait dire que la condition fondamentale de ses recherches et de ses trouvailles est la destruction dialectique de la réalité» (p.156). EINSTEIN, Carl, *Georges Braque, op.cit.*, p.140: el valor de la obra de arte está en su capacidad para escapar de la realidad convencional y despertar asociaciones inagotables; no en su valor de cambio–mercantil, ni siquiera en su valor de uso, salvo en este sentido de utilidad. Es el lado arbitrario, irracional, alucinado y alucinatorio de las obras de arte el que permite «aislarse», o mejor, «sustraerse» de la realidad convencional y mediada a quien las observa; el que salva de la percepción automática, mecánica, vacía porque completa e inopinadamente dirigida en un sentido dado, salvando de una vida fraudulenta, por tanto.

164 NIETZSCHE, Friedrich, *La visión dionisiaca del mundo (Die dionysische Weltanschauung, 1870)*, en *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo (Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus, 1872)*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2000, pp.244-272, cita p.247: «Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. Cuando no se lo ha experimentado en si mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco».

165 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra, op.cit.*, cuarta parte, sección «Del hombre superior», párrafo 20, pp.400-401, cita p.401. Inmediatamente antes reprochaba: «Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar –¡a bailar por encima de vosotros mismos!» (p.400). En la sección «De tablas viejas y

Picasso era consciente de la responsabilidad de la pintura, de todas las artes, en la genealogía de la mirada y del pensamiento, y de su capacidad para prevenir y combatir la esclerosis mental y emocional que hace del individuo un ser impedido y necesitado de guía. La pintura puede arrastrar a lo desconocido a quien la observa y, con suerte, «dislocar el ojo y el pensamiento», como pedía Bataille, para hacerle ver, sentir y pensar de nuevas.¹⁶⁶ Los rayos-x aludían a la imposibilidad de ver en absoluto lo que miramos; esto es, a la imposibilidad de ver la realidad en todos sus aspectos. Benjamin hablaba de «lo impenetrable de lo cotidiano». Picasso, tal como vinieron a hacer los rayos-x, se afanó en mostrar otras capas de la aparentemente única y unívoca realidad más allá de la evidente, en dar a ver su reversibilidad y lo normal de lo extraordinario. Unos –los rayos-x– y otro –Picasso– fundaron una nueva mirada que revelaba lo invisible y que, para nuestra maravilla, lo convertía en cuerpo visible y concreto. Ambos ponían de manifiesto que es posible «acercarnos a las cosas desde un lado y una vía completamente distintos, desde dentro y no únicamente desde fuera, y de este modo dominarlas mediante el conocimiento en la clarividencia y la acción en la magia».¹⁶⁷ Estas palabras, que bien podrían ser de Mauss, Apollinaire, Einstein o Lévi-Strauss, y que son, sin embargo, de Arthur Schopenhauer, quedan como un guante al obrar de Picasso, *protée y magicien*, como hemos visto. Y nada más.

nuevas» decía: «¡Y demos por perdido el día en que no hayamos bailado al menos *una vez*! ¡Y sea falsa para nosotros toda verdad en la que no haya habido *una* carcajada!» (p.295).

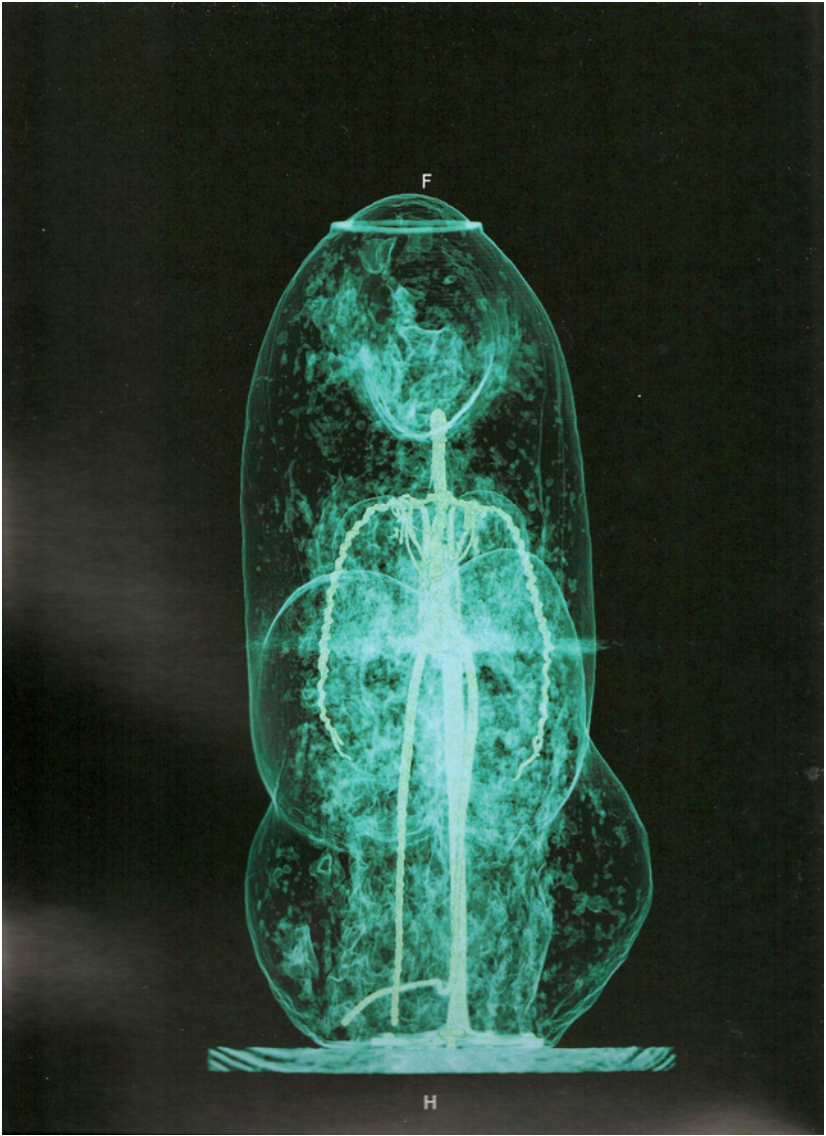
166 BATAILLE, Georges, «Le jeu lugubre», *Documents, op.cit.*, p.369: idea «repercusiones» o «resonancias» de las formas entre ellas –y con el espacio y el espectador–: «Si les formes réunies par un peintre sur une toile n'avaient pas de répercussion, si par exemple, puisqu'on parle de voracité –même dans l'ordre intellectuel –des ombres horribles qui se choquent dans la tête, des mâchoires aux dents hideuses n'étaient pas sorties du crâne de Picasso pour faire peur à ceux qui ont encore le front de penser honnêtement, la peinture serait bonne tout au plus à distraire les gens de leur rage, au même titre que les bars ou les films américains. Mais pourquoi hésiter à écrire –y aquí está el meollo del asunto– que quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée» (p.369). Las formas «dislocadas» de Picasso, «dislocan» la visión y, la visión dislocada inevitablemente disloca el pensamiento.

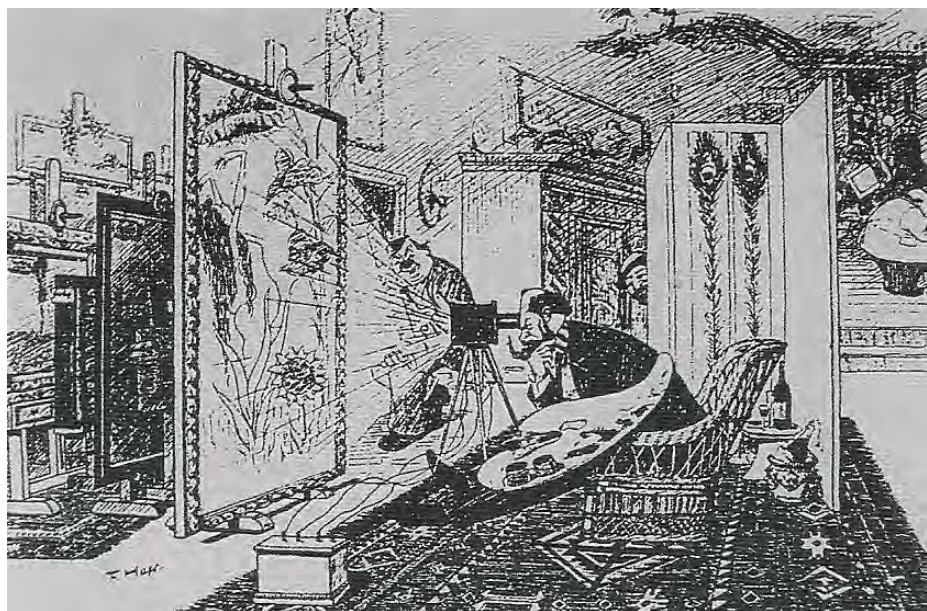
167 SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipómena, op.cit.*, cita pp.324-325: es posible dar la vuelta al *principium individuationis* –al espacio y al tiempo, a priori kantianos– y ver, sentir, pensar y presentar la realidad de otra forma; logrando un conocimiento imposible por la vía ordinaria. Schopenhauer consideraba que la «clarividencia» o «perspicacia» –super-realista, añadiríamos– confirmaba la doctrina kantiana de la idealidad del espacio, el tiempo y la causalidad; y que la magia confirmaba la su propia doctrina de la realidad única de la voluntad, núcleo esencial de todas las cosas: la realidad «en sí» es «voluntad» y mi conocimiento de ella es mi «representación».



X. Lucchesi, *Domimelo*, 2006. Serie de radiografías de la escultura de P. Picasso, *Buste de femme*, 1931.





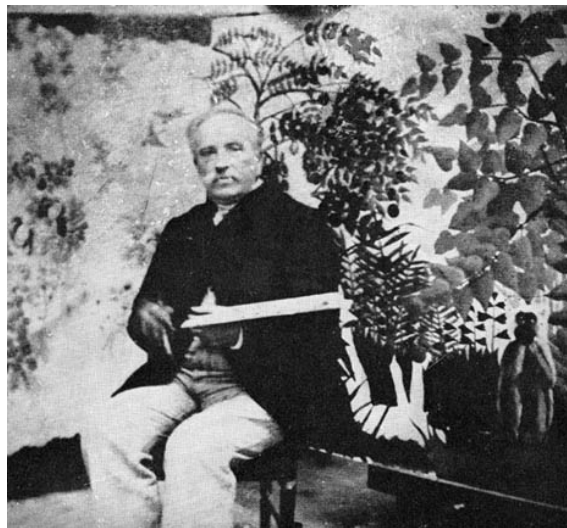


F. Hass, caricatura de un pintor que observa, pertrechado con su fluoroscopio, su pintura, publicada en la prensa alemana, c.1900.



P. Picasso, *Portrait d'Henri Rousseau*, 1910.

P. Picasso, montaje fotográfico del *Portrait d'Henri Rousseau* con *Singes dans la forêt vierge*, de Rousseau, 1910.



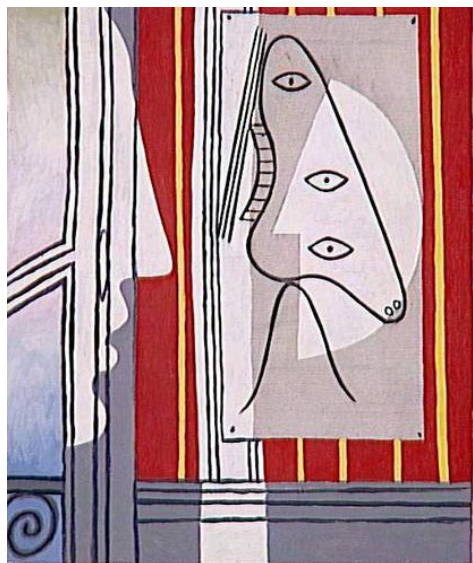
Retrato de Henri Rousseau, c.1890.



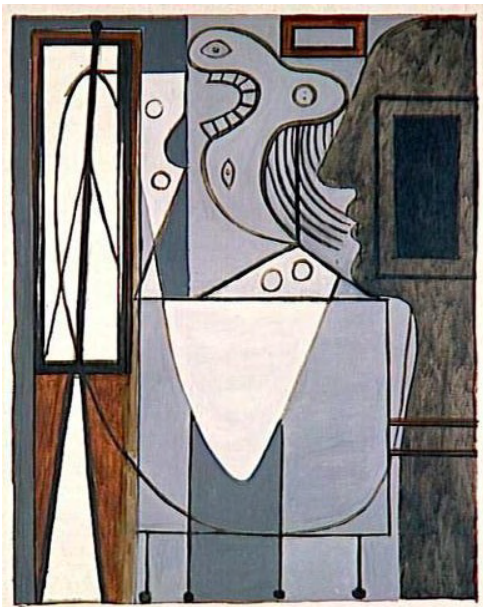
H. Rousseau, *Singes dans la forêt vierge*, c.1910.



P. Picasso, *Autoportrait*, 1901.



P. Picasso, *Figure et profil*, 1928.



P. Picasso, *L'atelier*, 1928-1929.

P. Picasso, *Autoportrait de profil*, 1927.





P. Picasso, fotografías del taller en Horta de Ebro, verano de 1909.



P. Picasso, *Femme nue dans un fauteuil*, 1909.



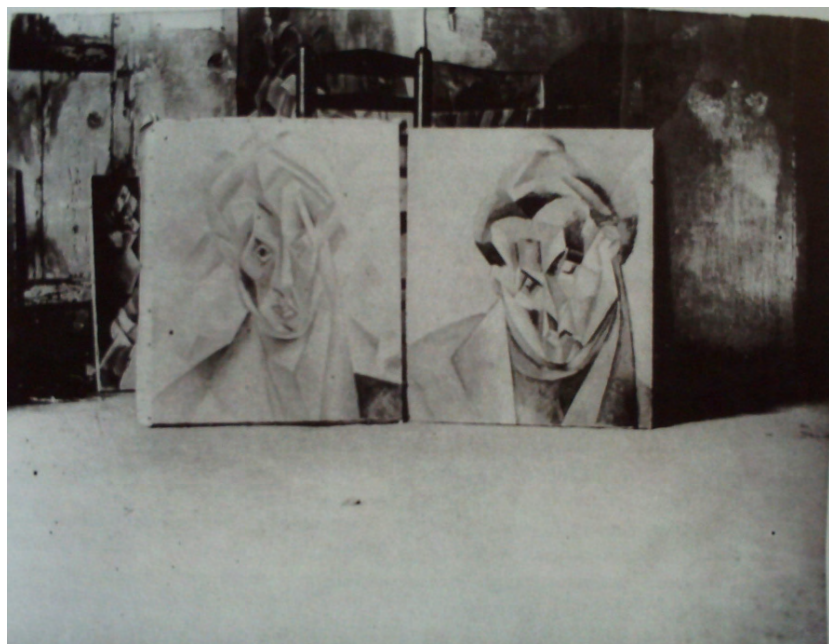
P. Picasso, *Femme aux poires. Fernande*, 1909.



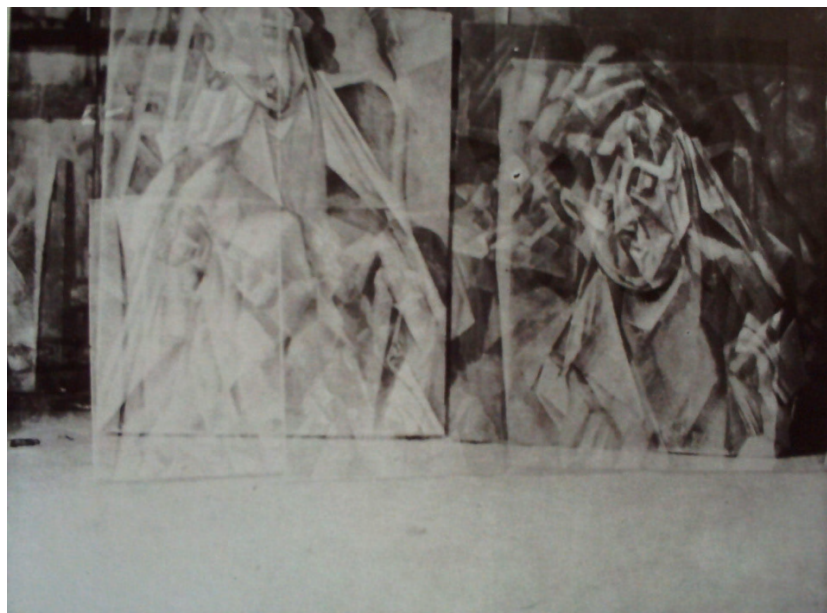
P. Picasso, *Pressoir D'olive à Horta De Sant Joan*, 1909.



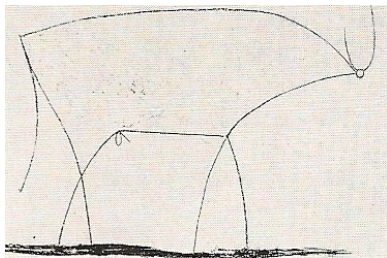
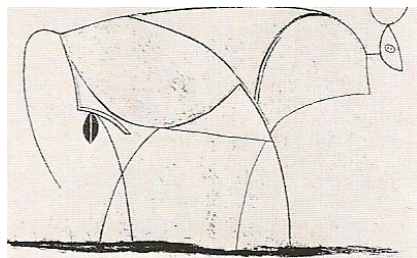
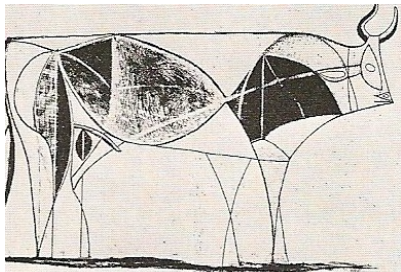
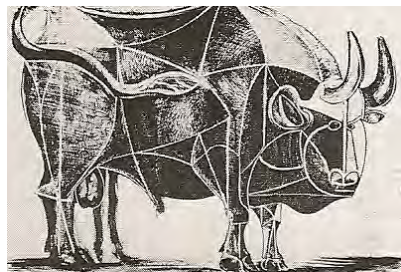
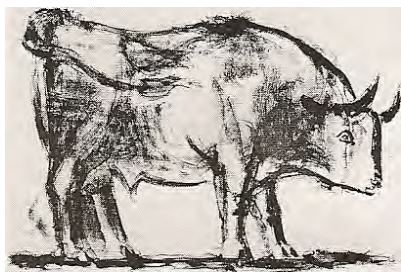
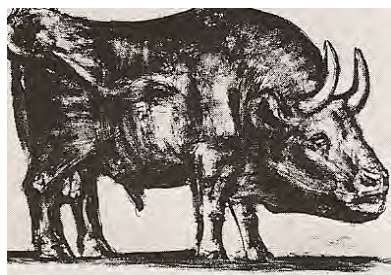
P. Picasso, *Lusine-Briqueterie à Tortosa*, 1909.



P. Picasso, fotografías del taller en Horta de Ebro, verano de 1909.



P. Picasso, superposición de fotografías del taller en Horta de Ebro, verano de 1909.

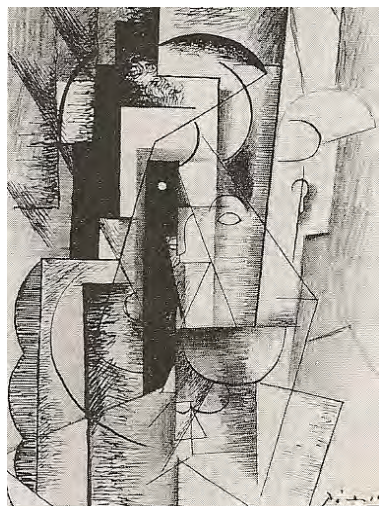


P. Picasso, *El toro*, 5 de diciembre 1945 – 17 de enero 1946. Litografía con 11 estados.



P. Picasso, *Portrait de Daniel-Henri Kahnweiler*, 1910.

P. Picasso, *Le poète*, agosto 1911.



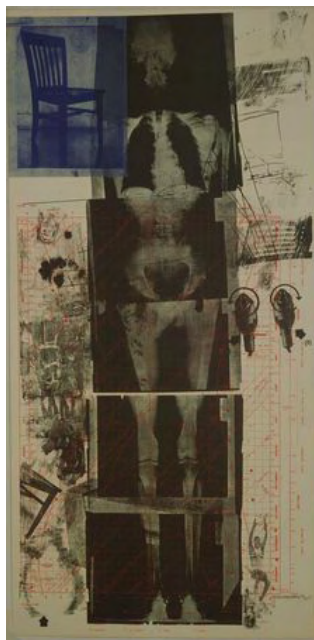
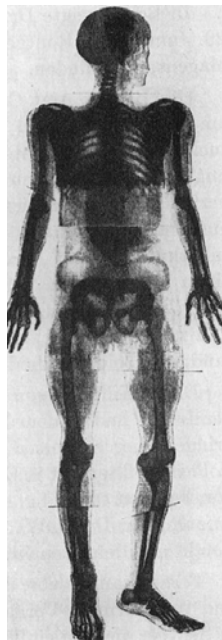
P. Picasso, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, comienzo de 1913.



P. Picasso, una página de *Azul y Blanco*, 1893. Con la *blague* del cañón en la escena del centro.



P. Picasso, *Madmoiselle Léonie*, para el relato de M. Jacob, *St. Matorel*, Cadaqués, verano de 1910.
 P. Picasso, *Femme Nue en pied*, Cadaqués, verano de 1910.



Primera radiografía de cuerpo humano completo, 1896.
 R. Rauschenberg, *Booster*, 1967.

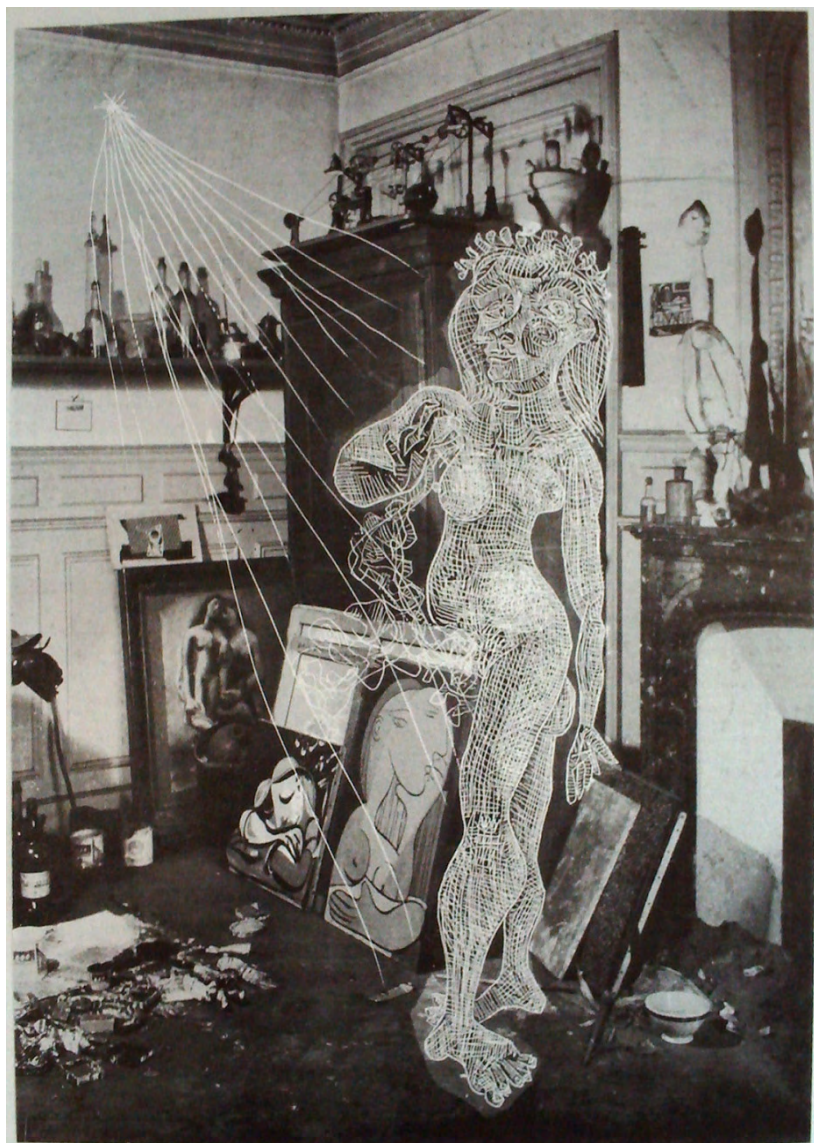


P. Picasso, *Cliché Kahnweiler*, 1914, grabado a buril en cobre, 1º y 3er estado.



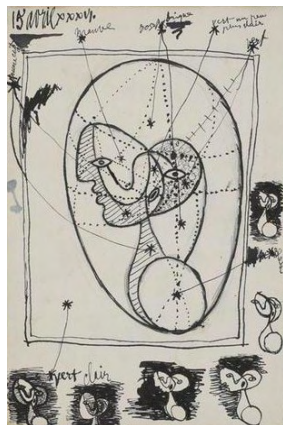
UN COIN DE L'ATELIER DE PICASSO A PARIS. JANVIER 1934.

Bernès y Marouteau, «Un coin de l'atelier de Picasso à Paris, janvier 1934», *Cahiers d'Art*, vol. X, nº7-10 (número especial *Picasso 1930-1935*), 1935.



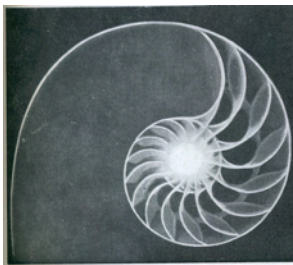
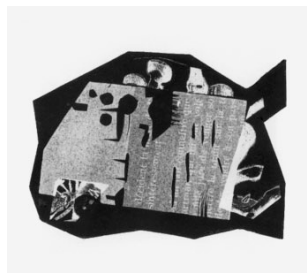
Picasso qui cherche constamment à enrichir l'art, vient de tenter une nouvelle expérience qui pourrait donner des résultats remarquables. Ce premier essai consiste à combiner un moyen de reproduction mécanique avec une gravure originale. Il prépare également la fusion d'une photographie originale avec une gravure originale, essai qui le conduit déjà à un nombre infini de combinaisons.

P. Picasso, *Nu dans l'atelier*, *Cahiers d'art*, vol. XII, n°6-7, 1937.



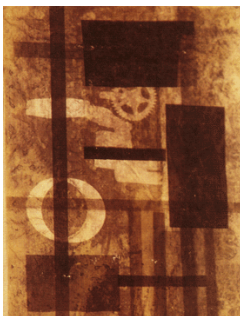
P. Picasso, *Études de tête de femme*, 15 de abril 1936.

P. Picasso, *Femme à la mantille*, 1937.



Ch. Schad, *Schadographie n°2*, 1919. Bautizadas así en 1918.

Nautilus Pompilius, radiografía incluida por M. Ghyka, *El Número de Oro*, vol. I. Los ritmos, lámina XVI.



Man Ray, uno de los doce *rayogramme* incluidos en *Les Champs délicieux*, 1922.

Moholy-Nagy, *Sin título*, c.1922.



P. Picasso, A. Villers, varias páginas del relato de P. Picasso, A. Villers y J. Prévert, *Diurnes*, 1962.



P. Picasso, *Danseuse*, ilustración II para el relato de G. Hugnet, *Non vouloir*, 1942.



P. Picasso, *Baigneuse*, ilustración III para el relato de G. Hugnet, *Non vouloir*, 1942.



P. Picasso, *Baigneuse à la serviette, I*, 15 de mayo 1939.

La realidad es sólo un modo de aparecerse de las cosas

El *metarealismo*

«En este descubrimiento, no son las aplicaciones quirúrgicas ni los beneficios humanitarios los que han aparecido primero sino, al contrario, el lado curioso, loco, fantasmagórico, extraordinario, de la invención».¹ Era Emmanuel Napoleon Santini de Riols quien escribía esto en la introducción a un texto sobre la flamante fotografía a través de cuerpos opacos. Santini de Riols, redactor de *Science en Famille*, autor reputado de textos variopintos que abarcaban desde las campañas francesas en Madagascar a la física recreativa, los perfumes y la magia, estaba al cabo de los gustos y de los miedos de la burguesía de su tiempo y dio en el clavo de aquello que, de inicio, resultó fascinante al conjunto de la sociedad acerca de los rayos-x; esto es: su «lado curioso, loco, fantasmagórico, extraordinario», ese algo que los hacía más propios de un espectáculo en el Robert-Houdin que de un laboratorio científico, por próximos que estuvieran entonces ambos entornos en el imaginario colectivo. Fue precisamente esta dimensión paracientífica, humorística y erótica la que suscitó el interés de Marcel Duchamp por la llamada «luz invisible» y por la huella que dejaba de su paso a través de los cuerpos. Eso sí que eran «desnudos rápidos». A propósito de éstos, Duchamp apuntaba a Georges Charbonnier que él trataba de «introducir la risa, en el buen sentido de la palabra. No la risa grosera o la burla, sino el humor de una cierta calidad, aún difícil de expresar»;² una «ironía afirmativa», enunciada en contraposición a la «ironía negativa» dependiente únicamente de la risa, con la cual diseccionar la realidad.³ «Consideraba», seguía diciendo Duchamp, «que

1 SANTINI de RIOLS, Emmanuel Napoléon, *La photographie à travers les corps opaques par les rayons électriques, cathodiques et de Röntgen. Avec un étude sur les images photophulgurales*, Paris: Ch. Mendel, s.d. [1896], pp.1-2: «dans cette découverte, ce ne sont pas tout d'abord les applications chirurgicales, les bienfaits humanitaires qui sont apparus, c'est, au contraire, le côté curieux, drôle, fantasmagorique, extraordinaire, de l'invention...» Pequeño texto de divulgación científica publicado por *Photo Revue* cuyo eclecticismo queda patente en el título mismo y que da cuenta de la ganga científico-ocultista de la que formaban parte los rayos-x. Existe una inmediata traducción al castellano, reeditada en 1909: SANTINI de RIOLS, E.N., *La fotografía a través de los cuerpos opacos, por los rayos Eléctricos, Catódicos y de Röntgen. Con un estudio sobre las Imágenes Fotofulgurales*, Madrid: Bailly-Baillière e Hijos, 1896.

2 CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille: André Dimanche, 1994 [1961], pp.55: «[...] introduire le rire, dans le sens bon du mot. Pas le rire grossier ou la moquerie, mais l'humour d'une certaine qualité, encore difficile à exprimer.»

3 A propósito del «ironisme d'affirmation» ver DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits*,

todo el pasado –la tradición– salvo Rabelais y Jarry estaba hecho de gentes serias que consideraban que la vida era una cosa seria, que hacía falta producir cosas serias para que la posteridad seria comprendiese eso que todas esas gentes serias de esta época habían hecho».⁴ De ahí sus «desnudos rápidos» sin nada de serio y sin embargo nada tampoco de risible, sino de irónico y aún sarcástico observar la realidad descarnada, desentrañada, sin adherencias, sin sentido.⁵ En opinión de Duchamp, erotismo y humorismo eran dos maravillosas energías capaces de revelar lo invisible; esto es, de mostrar lo *ob-sceno* en tanto que relegado fuera de la escena de lo visible. Porque, señores, como supo ver Guillaume Apollinaire, Duchamp no se preocupaba de cuestiones estéticas sino energéticas; de energías, diríamos, con que poner al desnudo la realidad de las cosas.⁶ En otra ocasión, conversando con Pierre Cabanne, Duchamp subrayaba el enorme valor que daba a la dimensión erótica en su vida y en su producción plástica: «Visible o vidente, o, en todo caso, subyacente», decía, «es verdaderamente el medio de tratar de sacar a la luz cosas que son ocultadas constantemente –y que no son forzosamente eróticas».⁷ Lo cierto es que, «visible» o «subyacente», el erotismo y

edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Flammarion, 1975, p.46: Duchamp distinguía su ironía afirmativa del «ironisme négateur dépendant du Rire seulement». LYOTARD, Jean-François, *Les Transformateurs. Duchamp*, París: Galilée, 1977, p.102: comentaba cómo Duchamp, con su «ironisme d'affirmation», observa, desmonta y, o bien *bricole* y recompone las leyes, o bien reinventa otras legislaciones.

4 CHARBONNIER, Georges, *Entretiens*, *op.cit.*, pp.55-56: «Je considérais que tout le passé –la tradition– sauf Rabelais et Jarry était fait de gens sérieux qui considéraient que la vie était une chose sérieuse, qu'il fallait produire des choses sérieuses pour que la postérité sérieuse comprenne ce que tous ces gens sérieux de cette époque avaient fait! Ça, j'ai voulu m'en débarrasser aussi. Donc, j'ai mis les mots *nus vites* qui n'étaient plus sérieux du tout. Il s'agissait même pas d'en rire, mais de se demander si je me moquais du monde.»

5 Sobre pieles –aquellas arrancadas por los griegos al enemigo muerto y usadas como capa en señal de victoria que eran los «sarkasmos» y otras– ver las certeras y sugestivas consideraciones de LAHUERTA, Juan José, «Superficies (Pielés)», en *Estudios antiguos*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2009, pp.11-55.

6 APOLLINAIRE, Guillaume, «Marcel Duchamp», en *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913), en *Œuvres en prose complètes, vol.II*, edición, prefacio y notas de Pierre Caizergues y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1991, pp.5-52: «Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple». A propósito de la energía acumulada en las obras de Duchamp, Apollinaire añadía algo notablemente interesante a cerca de la potencia efectiva de las obras de arte, susceptibles de revolucionar el modo de ver y pensar la realidad, de transformar al individuo y a la sociedad: «Cet art peut produire des œuvres d'une force dont on n'a pas idée. Il se peut même qu'il joue un rôle social».

7 CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París: Belfond, 1967, p.165: «Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente». «Je ne lui donne pas une signification personnelle,

el humorismo en las obras de Duchamp siempre están presentes y son «videntes», es decir que siempre nos miran y nos hacen ver.⁸

Duchamp encontró en los rayos-x y su huella la perfecta analogía del desnudar, descarnar y desentrañar la realidad que le ocupaba. Ciertamente, los «rayos incógnita» operaban de forma análoga a la «ironía afirmativa» con que él efectuaba su particular operación de desbaste y descarga de la realidad, desbaste de formas y descarga de sentido único. «Si me propongo distender las leyes de la física y la química», apuntaba Duchamp, «es porque querría que las considerasen inestables en cierto grado. Incluso la gravedad es una forma de coincidencia o corrección puesto que es sólo por condescendencia que un peso es más pesado cuando desciende que cuando asciende. Derecha e izquierda se obtienen por dejarse arrastrar por el rumor del hábito en una situación».⁹ En los rayos-x y las plaquitas de «*ombres portées*», Duchamp encontró un paradigmático modelo irónico, tanto procesual como formal, con el que decapar la realidad y retenerla, incierta y reversible, en esa especie de «cristales de tiempo» bergaminescos.¹⁰ George Vitoux, autor de uno de los primeros estudios acerca de *Los rayos-x y la fotografía de lo invisible*, publicado el mismo 1896, anticipaba la terminología de Duchamp apuntando que los rayos-x permitían obtener sobre la placa sensible «una imagen representando la *sombra portée* de los objetos interpuestos» entre el rayo emitido por el tubo de Crookes y la placa.¹¹ Lo fascinante de estas «*ombres portées*» es que no sólo son sombras, sino huellas y moldes de aquello que han

mais enfin c'est vraiment la moyen d'essayer de mettre au jour des choses qui sont constamment cachées –et qui ne sont pas forcément de l'érotisme» (p.166). Las notas y comentarios sobre la preeminencia del humor son innumerables.

8 Ver las esclarecedoras consideraciones hechas por Didi-Huberman a propósito de esta dialéctica de la visión. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, París: Éditions du Minuit, 2004 [1992].

9 ROBERTS, Francis, «I Propose to Strain the Laws of Physics. Interview with Marcel Duchamp», *Art News*, vol.LXVII, diciembre 1968, pp.46-47 y 62-64, cita p.63: «If I do propose to strain the laws of physics and chemistry and so forth, it is because I would like you to think them unstable to a degree. Even gravity is a form of coincidence or politeness since it is only by condescension that a weight is heavier when it descends than when it rises. Right and left are obtained by letting drag behind you a tingle of persistence in the situation».

10 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.50 y p.103: («La boîte verte», 1934 y «Ombres portées», 1913?) «Prendre ces «devenus» et en faire un relevé sur calque». Duchamp repite este apunte acerca de la sombra o «devenu», como «*projection*» y «*relevé*», e insiste en «Faire un tableau par ombres portées» (p.126).

11 VITOUX, Georges, *Les Rayons x et la photographie de l'invisible*, París: Chamuel, 1896, p.22: la placa sensible registra «une image représentant l'ombre portée des objets interposés» entre el rayo y ella.

atravesado los rayos-x y que han transformado física y químicamente a su paso.

«Me interesaba introducir el lado exacto y preciso de la ciencia», decía, «no lo hacía por amor a la ciencia» –no por amor a la «CIencia», diríamos con Alfred Jarry, a esa ciencia positivista y con mayúsculas– sino, «al contrario, era más bien por desacreditarla de una manera dulce, ligera y sin importancia».¹² Duchamp se esmeró en contrariar todo sistema epistemológico o estético absolutista y criticar la reverencia a-crítica de los mismos, eso sí, «de una manera dulce, ligera y sin importancia». Del mismo modo que el «ha ha» de Bosse-de-Nâge, hiato universal abierto por el babuino compañero peripatético del Dr. Faustroll *pataphysicien* y a quien Duchamp hizo referencia en alguna ocasión, derrumbaba toda lógica racional y autoridad científica de una ligera, sorda y brevísima carcajada, que es la mejor forma de desacreditar lo dado y de escapar de la pesada ley de la gravedad de la que Duchamp trataba de fugarse.¹³ Ernst Mach, una de las eminencias científicas a las que Röntgen envió su comunicado antes de su publicación y figura esencial en la transformación del modo de pensar y presentar la realidad que nos ocupa, sostenía ya en 1885 que la realidad es una cuestión de relaciones de fuerza y, uno tras otro, desbarató los principios de causalidad y de sustancia sobre los que se asentaba la ciencia y la filosofía hasta entonces.¹⁴ Mach reveló la naturaleza inestable y reversible

12 CABANNE, Pierre, *Entretiens*, op.cit, p.65: «Cela m'intéressait d'introduire le côté exact et précis de la science, cela n'avait pas été souvent fait. Ce n'est pas par amour de la science que je le faisais; au contraire, c'était plutôt pour la décrier, d'une manière douce, légère et sans importance. Mais l'ironie était présente». LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, París: Éditions Triton, 1959, p.27: apunta que Duchamp consideraba necesario elaborar otras posibles físicas para romper con el mundo de las apariencias; distender las leyes de la física como hizo Alfred Jarry con su *pataphysique*. SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York: H.N.Abrams, 1969, p.9: comenta la conocida admiración de Duchamp, «Sátrapa Trascendente» del Collège de 'Pataphysique desde 1959, por Jarry. CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du Grand Verre*, París: Galilée, 1975, p.67: recuerda un apunte de Duchamp a propósito de que en los años previos a la Primera Guerra Mundial el arte estaba en un estado experimental, «era un laboratorio» –cita tomada del artículo de SCHUSTER, Arthur, «Marcel Duchamp, vite», *Le Surréalisme même*, nº2, primavera 1957, pp.143-145.

13 DUCHAMP, Marcel, *Notes*, edición al cuidado de Paul Matisse, París: Centre Georges Pompidou, 1980, nº99 repetida y expandida en nº 104: «**Principe de pesanteur**»; «**Le tableau en général. n'est qu'une suite de variations sur «la loi de la pesanteur**» (nº104); «Gravité/ et «longitude/ dans les tableaux» (nº180). JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien. Roman néo-scientifique*, en *Œuvres*, edición al cuidado de Michel Décaudin, París: Robert Laffont, col. «Bouquins», 2004, pp.475-548, ver capítulo X «Du grand signe papion Bosse-de-Nâge, le quel ne savait de parole humaine que «ha ha», cita p.495: «'Ha ha', disait-il en français; et il n'ajoutait rien d'avantage». Bosse-de-Nâge era el belga Christian Beck a quien, tras una trifulca de taberna Jarry convirtió en su mono.

14 MACH, Ernst, *Análisis de las sensaciones (Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des*

e insustancial de la realidad –literal y metafóricamente, en tanto que no es sino un complejo de relaciones de fuerza y en cuanto que carente de sentido único. El Dr. Mach «*prepataphysicien*» supo ver que la realidad es una «ficción conveniente». Duchamp se afanó en presentar la realidad como posibilidad, como «posibilidad conveniente», podríamos decir a tono con Mach, y en dar forma a otras posibilidades o «realidades infraleves», diríamos a tono ahora con Duchamp, que él denominaba «mordiente físico», rebaba del surco de la realidad convenida.¹⁵

Marcel Duchamp hizo mención a los rayos-x al menos en dos ocasiones y lo hizo vinculándolos a algunos de los elementos claves para comprender sus reflexiones y su práctica artística: lo infraleve, la transparencia, el corte y la cuarta dimensión, palabras casi mágicas que van combinándose y recombinándose de mil maneras a lo largo de sus notas. En una de las que nos interesa apuntaba: «Rayos X/ Infraleve/ Transparencia o corte»; en la otra: «el corte de una lámina y la transparencia/ y los Rayos X y la 4ª Dim. », sustituyendo el elemento «infraleve» por el de «4ª Dimensión». ¹⁶ Ambas carecen de fecha pero, dado que Duchamp no enunció su idea de distancia infrafina antes de la Primera Guerra Mundial y que una de las notas aparece junto a un boceto para *Anémic Cinéma*, rodada en

Psysischen zum Psychischen, escrito en 1885, publicado en 1886-1922), Madrid: Daniel Jorro, 1925. Planteaba una «epistemología histórico-crítica» en la que todo absoluto –concepto, principio o cosa– es excluido. Todo ha de ser repensado continuamente. Mach hablaba de un «transformismo mental» (*Gedankenumwandlung*). Además, abolió la oposición entre lo físico y lo psíquico y el antagonismo entre el mundo interior-sujeto y el mundo exterior-objeto, sosteniendo que ambos están conformados por los mismos «elementos» –espacio, tiempo, colores, sonidos– y recusando así los a priori kantianos de tiempo y espacio. Esto es: se deshizo de la noción de sustancia –«desubstanciación» del yo– y la intercambió por la de función. Continuación de su crítica científico-filosófica en MACH, Ernst, *Conocimiento y error (Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig: Barth, 1905), traducción de Cortés Plá, Buenos Aires: Espasa Calpe, col. «Historia y filosofía de la ciencia», 1948. La crítica de Mach fue desmontada y criticada de forma extraordinaria por Robert Musil en su tesis doctoral, poniendo en cuestión no tanto el fondo como las contradicciones en las formas. MUSIL, Robert, *Pour une évaluation des doctrines de Mach (Zur Beurteilung des Lehren Machs*, 1908), prefacio y postfacio de Paul-Laurent Assoun, París: Presses Universitaires de France, col. «Philosophie d'aujourd'hui», 1985. Agradezco esta referencia al profesor Georges Didi-Huberman.

15 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.104: («Possible», 1913) «la figuration d'un possible (pas comme contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable). Le possible est seulement un «mordant» physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique et callistique». A propósito de la reversibilidad de la realidad, ver también el «principe de charnière» y el «ironisme d'affirmation» (p.42 y p.46, «La boîte verte» 1934). DUCHAMP, Marcel, *Notes*, op.cit., n°1: «Le possible/ est un infra mince». Notas sobre lo «infra leve»: n°1–n°46.

16 DUCHAMP, Marcel, *Notes*, op.cit., n°23: «Rayons X (?)/ Inframince/ Transparence ou coupaison»; n°189: «le coupant d'une lame et la transparence/ et les Rayons X et la 4ª Dim.»

1926, podríamos situarlas dentro de este intervalo temporal.

La relevancia de estos dos breves apuntes se hace evidente al leer con atención el conjunto de las notas con las que Duchamp acompañó al *Gran Vidrio* y sus *boîte-en-valise* y descubrir que estaba hablando de la génesis misma de lo visible. Duchamp consideraba que un espacio o un cuerpo era igual a la superposición de todos sus espectros; o, lo que es lo mismo, igual a la acumulación compacta de todos los cortes infinitesimales que los conforman. Y ¿qué era una plaquita radiográfica sino el corte infraleve de algún cuerpo, su «imagen a n-1 dimensiones» o negativo (fotográfico), ese «plano (generador de la forma del objeto por paralelismo elemental)»?¹⁷ En el espesor de estos paradigmáticos «retrasos en vidrio» se ponía de relieve la estratificación de los cuerpos de que hablaba Duchamp y, lo cual hubo de ser aún más emocionante a sus ojos, se hacía posible «acceder al intervalo infraleve que separa 2 idénticos», descubrir y habitar esa dimensión intersticial, esa distancia «necesaria e intolerable» que resta entre las cosas.¹⁸ Una inédita operación maravillosa, puesto que, como apuntaba Mach, los cuerpos son realidad insustancial –aire en el aire– entre los cuales, por tanto, el contacto es imposible. Duchamp estaba fascinado por esta inminencia

17 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.120-122: («À l'infinif, 1966) sombra/ huella/ molde como «image à n-1 dimensions», «négatif (photographique)» y «plan (générateur de la forme de l'objet par parallélisme élémentaire)».

18 DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, nº35 recto y verso: «Tous les «identiques» aussi/ identiques qu'ils soient, (et/ plus ils sont identiques) se/ rapprochent de cette/ différence séparative infra/ mince. [...] Il vaudrait mieux chercher à passer/ dans l'intervalle infra mince qui sépare/ 2 «identiques» qu'/ accepter commodément/ la généralisation verbale/ qui fait ressembler/ 2 jumelles à 2/ gouttes d'eau». Nota nº7: «Semblabilité/ similarité/ Le même (fabricat. en série)/ [...] un même objet n'est pas le/ même à le seconde d'intervalle». Nota nº18: «différence (dimensionnelle) entre/ 2 objets faits en/ série [sortis du/ même moule]». DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.41: («La boîte verte», 1934) «L'écart est une opération». Duchamp insistía (Alpha (B/CRI) tique, 1955) en que «il y a autre chose que oui, non et indifférent» (p.235). Hay otra cosa; está «el resto», esa (de)semejanza infinitesimal que resta entre formas y sentidos. LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp, op.cit.*, p.61: «l'obsession de Duchamp, si tant est qu'il en eût une, serait la distance, l'écart qui existe entre les êtres. Cet écart lui fut à la fois nécessaire et intolérable». La huella sería «écart dans le temps» (p.177) que Duchamp denominaba, además de «retard», «ouverture obstruée» (p.165). DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte* [cat.], París: Centre Georges Pompidou, 1997; reeditado en formato libro como *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, París: Éditions de Minuit, col. «Paradoxe», 2008. Didi-Huberman ofrece unas esclarecedoras consideraciones acerca de la huella como paradigma formal y proceso heurístico en la producción de Duchamp que hacemos extensivas a su relación con los rayos-x y su huella-sombra-proyección-molde radiográfico; además de lo crucial de la noción de retardo: «ce sont les *retardeurs* qui font les tableaux» (p.177), apunta parafraseando la máxima de Duchamp «ce sont les *regardeurs* qui font les tableaux» [DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.247].

e imposibilidad de contacto y por su figuración, que encontró encarnada en las plaquitas «shadographiques», enigmáticos espacios de presentimientos y previsiones, de lo «*prae-sens*», o «previo al sentido», de lo «*ab-sens*», o «ajeno al sentido» –al sentido único y dado, se entiende– y, evidentemente, de lo «*ob-scene*» o que debía quedar «fuera de escena». «La interrogación de la pintura», decía Merleau-Ponty, se dirige a la «génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo».¹⁹ Jean Suquet parecía hacerse eco de las palabras de Merleau-Ponty cuando evocaba la génesis del *Gran Vidrio*, «cargado por contacto» de todas esas «energías desperdiciadas» que fascinaban a Duchamp, como antaño se hiciera con los *boli* o los *nkisi*, aquellos fetiches tan caros a Picasso y que éste ponía en relación con las placas (hiper)sensibilizadas capaces de registrar lo invisible.²⁰ Suquet evocaba la «remanencia casi sustancial de esos millones de horas de trabajo estratificadas» en la profunda superficie del retraso en vidrio por excelencia, que Duchamp había impregnado a mano «de todas las fiebres, de todos los sudores y el hollín de su deseo».²¹

19 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, París: Gallimard, col. «Folio plus philosophie», 1964, p.30: «l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps».

20 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.272: («Texticules», s.f.): «Transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées comme:/ l'excès de pression sur un bouton électrique/ l'exhalaison de la fumée de tabac/ la poussée des cheveux, des poils et des ongles/ la chute de l'urine et des excréments/ les mouvements de peur, d'étonnement, d'ennui, de colère/ le rire/ la chute des larmes/ les gestes démonstratifs des mains, des pieds, les tics/ les regards durs/ les bras qui en tombent du corps/ l'êirement, le bâillement, l'éternuement/ le crachement ordinaire et de sang/ les vomissements/ l'éjaculation/ les cheveux rébarbatifs, l'épi/ le bruit de mouchage, le ronflement/ l'évanouissement/ le siffilage, le chant/ les soupirs, etc...». DUCHAMP, Marcel, *Notes*, op.cit., nº176 y nº187: repite con escasas diferencias lo escrito en «Texticules». BRETON, André, «Phare de la Mariée», *Minotaure*, nº6, diciembre 1935, pp.45-49: caracterizaba a Duchamp como «appareil enregistreur» suprasensible, capaz de detectar las vibraciones del cambio artístico y social en ciernes, haciéndose eco, como era habitual, de lo ya avistado por Guillaume Apollinaire. PICASSO, Pablo, *Écrits* (1935-1959), prefacio de Michel Leiris, París: Réunion des Musées Nationaux – Gallimard, 1989, p.38: (7.11.35) «ne radiographiant mon portrait la plaque préparée de cent onguents sorciers m'enveloppant entièrement et l'appareil à l'intérieur au centre le plus profond de mon corps préparé à toutes les surprises les plus désagréables et capable de vous faire mourir de rire du plus grand des bonheurs car dans l'œil du *toro* tout s'explique par chiffres et rien n'est clair au fond du lac taurin». Ver capítulo «Una semejanza más profunda, más real, alcanzando lo *superreal*».

21 SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé*, París: Aubier, 1991, p.60: evocaba «la rémanence quasi substantielle de ces milliers d'heures de travail stratifiées» sobre el *Gran Vidrio*. «Oui, on ressent à l'évidence que la passion première de Duchamp ce fut avant tout de fabriquer le *Grand Verre*, de donner forme à la chose, de concrétiser le support matériel qu'il pouvait charger par contact, imprégner à mains nues de toutes les fièvres, de toutes les sueurs et les suies de son désir» (p.60).

Como aquellas enigmáticas plaquitas, los retrasos en vidrio o en lo que fuese de Marcel Duchamp no sólo lanzaron un desafío a la pintura y a lo visible sino que constituyeron uno de los mayores elogios a la realidad, inquieta y reversible, al *clinamen* universal, diríamos, y una de las más agudas críticas a su representación.²² Duchamp presentó otras formas de ver y presentar la realidad sin escamotearle ninguna de sus dimensiones formales ni de significado; esto es, comparativamente, no una representación equívocamente realista sino una presentación de la realidad «meta-realista».²³

Pocos meses después de la irrupción en escena de los rayos incógnita, Albert Robida publicaba en *La Nature* un maravilloso retablillo de las fantasías y especulaciones que corrían con respecto a aquellos y que, esencialmente, orbitaban en torno a la perturbadora posibilidad de penetrar en la más profunda intimidad física y psíquica de cualquiera y osar ponerla al descubierto.²⁴ «La

22 No tengo noticia de que Duchamp leyese a Lucrecio aunque pudo conocer sus planteamientos a través de otros: JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Dr. Faustroll*, en *Oeuvres*, cap.34: «Clinamen», p.526: «la Machine, la bête imprévue CLINAMEN éjacule aux parois de son univers»; la «Machine à peindre» es la máquina del *clinamen* universal. Lo indudable es que el *clinamen* es uno de los principios que –a sabiendas o ignoradas– articula la ciencia y el arte del siglo XX. En ese tratado de física escrito a modo de poema que es *De rerum natura* (s.IV a.C.) Lucrecio planteaba que conocer el mundo era saber, esencialmente, dos cosas: 1) que la materia consiste en un cúmulo de agujeros o, si se quiere, de corpúsculos invisibles –paradójica visibilidad de lo invisible, visibilidad de lo carente de materia, presencia y potencia de los huecos. Y 2) que las leyes del universo tienen un punto de indeterminación e imprevisión, que es como afirmar su absurdo. Apologeta de lo invisible, que no por ello es menos concreto que lo sólido, Lucrecio marca el paso de lo estático a lo cinético, de la mecánica de los sólidos a la dinámica de los fluidos. Dos enfoques de la física que es interesante tener en cuenta como ejemplo de los modos de afrontar el conocimiento: como algo cerrado, resuelto y universal, o como algo sujeto a tal número de variables que no puede sino ser incierto. Lucrecio –el más excelso *prepataphysicien*– es, sin duda, el primero de los engranajes a los que prestar atención en un texto que trate del arte de ver. Hay que agradecer a Michel Serres haber reivindicado a este físico y poeta. SERRES, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*, París: Éditions de Minuit, 1977; *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio: caudales y turbulencias*, traducción de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, col. «Ensayo» nº201, 1994.

23 En 1910, Duchamp retrataba a su amigo Dumouchel con la mano rodeada por un halo que despertó durante décadas todo tipo de especulaciones; entre ellas, su posible vinculación con la radioactividad y el electromagnetismo. CLAIR, Jean (ed.), *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, vol.I*, París: Centre Georges Pompidou, 1977, p.34: En una carta (nº38) a los Arensberg fechada el 22 de julio de 1951, Duchamp aclaraba que no era más que expresión de su interés por lo «milagroso» y por su pretensión de una presentación «meta-realista» de la realidad, más densa que la reducción a n-1 (-2, -3, -n) dimensiones que se tenía por única e incuestionable aunque no fuese sino la apariencia de una aparición de n+1 dimensiones.

24 ROBIDA, Albert, «Variations sur les rayons-X», *La Nature*, nº1197, 9 de mayo 1896, p.919: «1) L'indiscrétion des rayons X, 2) Que contient le coffre du banquier?, 3) Que contient la valise

indiscreción de los rayos-x» iba a dejar al aire las bondades y las miserias de cada casa; iba a revelar «¿qué contiene el cofre del banquero?», que no son más que telarañas, y «¿qué contiene el maletín del ministro?»; iba a sacar a la luz «¿con quién sueña la amante?» y a ir «en busca del escondrijo de los microbios»; iba a cuestionar si, retirada la máscara de la moda, «¿te conoces a ti mismo?»; iba a mostrar que «lo que contiene el corazón de ciertos hombres» no es más que a sí mismos, y «lo que contiene el cerebro de ciertos grandes sabios»; iba a permitir el «control de maletas en la aduana»; «los rayos x van a mostrarnos quién se ha comido el pastel»; e iban a hacer necesario reconsiderar «la moda de mañana para protegerse de la indiscreción de la nueva fotografía» con trajes acorazados con miriñaques aún más engorrosos y pesados y que sólo permitirían salir a pasear con bicicleta, que no en ella.

Es conocido el especial interés de Duchamp por la práctica del desnudo, entendido no sólo como forma sino como procedimiento; esto es, como un desnudar, descarnar y desentrañar la realidad dada, sea ésta cuerpo, espacio, noción o sistema. El conjunto de la producción artística de Duchamp está dominado por este erotismo e ironismo que saca a la luz lo invisible subyacente y hace traslucir aspectos desatendidos por la visión –la vista misma, lo visto, conocido e ignorado– de una realidad que se sabe pluridimensional y tremendamente variable. Es en este sentido en el que Duchamp hablaba de «meta-realismo»; esto es, un realismo acorde a una realidad n-dimensional, en contraposición a la reducción a n-x dimensiones que presenta el realismo mimético convencional; un realismo no meramente retiniano que Duchamp elaboró cuidadosamente empleando una «meta-ironía» o ironía crítica que opera conjugando opuestos complementarios o por «cointeligencia de contrarios», decía, que pone en evidencia la dicha pluridimensionalidad de la realidad, que la descarga de sentido único, la desacredita y libera de la pesada ley de la gravedad.²⁵ La ironía afirmativa y el erotismo aparecen como métodos y fines de experiencia y de conocimiento. Las obras de arte han de apelar a la «matière

du ministre?, 4) A quoi rêve l'amante?, 5) A la recherche de la cachette des microbes, 6) Connais-toi toi-même?, 7) Ce que contient le cœur de certains hommes, 8) Ce que contient le cerveau de certains grands savants, 9) Contrôle d'une valise à la douane, 10) Les rayons X vont bien nous montrer qui a mangé le gâteau, 11) La mode de demain pour se protéger de l'indiscrétion de la nouvelle photographie.»

25 DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, nº185 recto: «1914. **Principe de Contradiction**. Recherches sur non sens [...] **Cointelligence des/ Contraires [abstraits]**». Duchamp opera un «**Phénomène d'épanouissement par Conciliation**» (nota nº137; nº151): operaciones de apertura y expansión de sentido por co-incidencia de contrarios complementarios; operaciones dialécticas, formales y procesuales, (re)productoras de diferencia –conciliación de lo «même» y de la «écart» mediante lo «inframince». Sobre el «principe de pesanteur» ver nota nº.

grise», decía Duchamp, y a la «matière rose», como denominaba Georges Didi-Huberman al correlato sensual de aquella;²⁶ han de poner en problemas al ojo y exigirle no ser mera superficie de registro sino parte activa en la elaboración, deconstrucción y reconstrucción del pensamiento. De otro modo, se las degrada y priva de su capacidad esencial para deslocalizar al observador, desorientarle e impelerle a replantearse su posición en el mundo, a poner y ponerse en suspenso, en entredicho, a cuestionar todo lo que consideraba definitivamente resuelto. El arte no es mero asunto de retina sino, esencialmente, cuestión de energías, de pulsiones –de amores y humores.

No está de más recordar que Ferdinand Tribout y Raymond Dumouchel, dos amigos de la infancia de Duchamp con los que mantuvo una estrecha relación hasta establecerse en Nueva York en 1915, eran médicos. Ambos se licenciaron en 1909, cosa que no hizo Raymond Duchamp-Villon, que abandonó la carrera tras cuatro años de estudio en la Sorbonne para dedicarse a la escultura. Jean Clair apuntaba que Raymond y Marcel recordaban haber estado un tiempo en la Salpêtrière en torno a 1898, justo antes de que Raymond diera aquel giro a su vida.²⁷ En el célebre hospital dirigido por Jean-Martin Charcot hasta su muerte en 1893, Albert Londe, otrora encargado del servicio fotográfico, había organizado uno de los primeros gabinetes radiológicos. Otro lo organizó el Dr. Aubourg, con quien Tribout se especializó y llegó a alcanzar una reputación notable como radiólogo. Así pues, es evidente que, tanto por su hermano como por sus amigos, Duchamp estaba al cabo de los descubrimientos en materia de rayos-x. Tampoco está de más señalar que Londe y Duchamp compartieron inquietudes, probablemente sin saberlo, pues el «instante», cuya imagen Londe soñaba retener no es sino un

26 CHARBONNIER, Georges, *Entretiens*, op.cit., p.17: «Parce que, dans mon activité personnelle, ce que j'ai préféré, c'était faire une chose qui m'intéressait, surtout basée sur une idée beaucoup plus «matière grise» que «visuelle»; «c'est une seule chose, qui m'intéressait: c'est introduire, justement, des éléments qui n'étaient pas du domaine rétinien dont nous parlions» (p.53). DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, op.cit., p.118: «La «matière rose», c'est ce qui donnerait à une apparition la possibilité d'exister comme «image tactile» et comme *processus d'emprise*». Esta sensual «materia rosa» sería la de lo táctil, la de lo erótico, de la piel y las mucosas que permite a la apariencia encarnarse en otra dimensión, semejante y desemejante a un tiempo. Más sobre «matière grise»: SWEENEY, James Johnson, «Eleven Europeans in America», *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol.XIII, n°s 4-5, 1946, pp.19-21, ver p.20. LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, op.cit., p.27. SCHWARZ, Arthur, *Complete Works*, op.cit., pp.19-21.

27 CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primate technique sur le développement d'une oeuvre*, París: Chêne, 1977, p.22: Clair subrayaba que quien sin duda puso Marcel al corriente de «les mystères des tout nouveaux rayons Roentgen» fue Tribout. También apuntaba que Raymond había sido asistente de E.-J. Marey, cuyas cronofotografías son de reconocido interés para Duchamp, como hubieron de serlo las de Londe y, de segundas, las ilustraciones de Paul Richer para su atlas fisiológico a partir de las fotografías de Londe.

intervalo irreductible análogo a la distancia infraleve de Duchamp.²⁸ Charles Henry, cuyas inquietudes también eran análogas a las de Duchamp, apuntaba en 1897 que «desde el punto de vista práctico, el nuevo descubrimiento es el primer paso en la exploración de lo invisible».²⁹ Es indudable que Apollinaire estaba al tanto de las investigaciones de Henry quien, además de contarse entre los pioneros de la radiología francesa, era un célebre (para)científico, no siempre respetado por sus colegas, y, a decir de Jules Laforgue, un poeta extraordinario. Entre los volúmenes de su biblioteca, Apollinaire contaba con *Sensación y energía*, un interesante texto de Henry que venía a sumarse al publicado por Charles Féré veinticuatro años antes sobre *Sensación y movimiento*; en la órbita de las tesis de Mach, ambos planteaban que la realidad no es una cuestión de sustancia sino de intensidad de vibración energética y ensalzaban la capacidad «dinamógena» de las obras de arte.³⁰ Seurat, de quien en 1915 Duchamp apuntaba era su pintor favorito, se guiaba por los principios de la «estética científica» enunciados por Henry. Si bien *Los Rayos Röntgen* no se encuentran entre los textos conservados de la biblioteca de Apollinaire, es más que probable que lo conociese y que sus investigaciones fuesen objeto de conversación con Picabia y Duchamp en aquel momento.

28 BERNARD, Denis, GUNTHER, André, *L'instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes: Jacqueline Chambon-Trois, col. «Rayon photo», 1993. Estupendo texto, acompañado de una escogida bibliografía sobre la promesa inalcanzable de instantaneidad que hizo la fotografía. En su prefacio, Louis Marin hablaba del «être impossible de l'instant dont l'instantané ne capterait jamais que le reflet de son impossibilité visuelle –c'est-à-dire son invisibilité» (p.13) y de que «le «présent» est l'imminence de la présense» y la imagen fotográfica es «l'imminente épiphanie de la chose même» (p.15).

29 HENRY, Charles, *Les Rayons Röntgen*, París: Société d'Éditions Scientifiques, col. «Bibliothèque Générale de Photographie», 1897, p.52: «Au point de vue pratique, la nouvelle découverte est le premier pas dans l'exploration de l'invisible». Duchamp bien pudo conocer a Henry estando en la biblioteca de Sainte-Geneviève a través de su secretario en el Laboratorio de Fisiología de las Sensaciones que había puesto en marcha y dirigía en la Sorbonne y que era amigo de Apollinaire. APOLLINAIRE, Guillaume, «A gravure que deviendra un objet de collectioniste?», *Paris-Journal*, 19 mayo 1914: comentaba cómo Duchamp había abandonado un tiempo la pintura para trabajar en la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Allí trabajó, por recomendación de Picabia, desde mediados de 1913 y durante todo 1914. Ver DUCHAMP, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.122: («À l'infinitif», 1966) «Voir catalogue de Bibliothèque Sainte Geneviève toute la rubrique Perspective: Nicéron (le père J.Fr.) *Thaumaturgus Opticus*». CLAIR, Jean, «Marcel Duchamp et la tradition des perspecteurs», en CLAIR, Jean (ed.), *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, vol.III: Abécédaire: approches critiques*, París: Centre Georges Pompidou, 1977, p.124-159.

30 BOUDAR, Gilbert, DÉCAUDIN, Michel, *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, II vols., 1983 (vol.I), p.83. HENRY, Charles, *Sensation et énergie*, París: A.Hermann et fils, 1911. El texto de Féré no se encuentra entre los textos de la biblioteca de Apollinaire. FÉRÉ, Charles, *Sensation et mouvement, Études expérimentales de psycho-mécanique*, París: Félix Alcan, 1887.

Cabe preguntarse si llegó a caer en manos de Duchamp algún manual radiográfico, como aquellos publicados por Londe o Charles Henry y que Tribout hubo de manejar, u otros textos más heterodoxos como los de Santini de Riols o Gerard Encause.³¹ En todo caso, no pudo escapársele la miríada de artículos, relatos, caricaturas y coplillas publicados a propósito del descubrimiento de Röntgen en la prensa diaria, semanal, revistas de divulgación científica y especializadas en electricidad o fotografía, prensa satírica y ocultista: *Le Petit Parisien*, *L'Illustration*, *La Nature*, *La Revue Scientifique*, *Le Rire* o *La Vie Mystérieuse*, entre otras.³² Los rayos-x estaban más que en el aire. Otra posible fuente de información pudo ser Henri Poincaré, de quien Duchamp era lector asiduo y que fue otro de los científicos a los que Röntgen envió su primer comunicado acerca del descubrimiento –radiografías incluidas, claro– junto a Mach y a Lord Kelvin. Poincaré fue quien presentó ante la Academia de las Ciencias las primeras radiografías realizadas en Francia por Oudin y Barthélemy, y escribió entusiasmado acerca de los rayos-x tanto en artículos de prensa como en su célebre *La ciencia y la hipótesis*.³³

31 LONDE, Albert, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie. Technique et applications médicales*, París: Gauthier-Villars, 1898: a una primera parte técnica le seguía la habitual de aplicaciones; entre ellas: búsqueda de cuerpos extraños –«triangulando» su posición con dos radiografías y construyendo así el espacio interior del cuerpo–, detección de tumores, de tuberculosis, etc. Con sus célebres parejas foto-radiográficas contrastaba la apariencia externa y la forma interna, la sensualidad superficial y la «forma-en-sí» revelada por los rayos-x. Las sempiternas «aplicaciones diversas» incluían: detectar falsificaciones de momias –una de un perro falsa que encierra un juguete, otra auténtica de un gato (figs.105, 106)–, azafrán o diamantes –que Charles Henry como Charles Cros con Alphonse Allais querían fabricar (p.216). Londe hacía referencia a la idea de Henry de emplear placas tintadas con sulfuro de zinc, fluorescente al ser excitado por la radiación, para evitar tener que revelarlas (p.133). PAPUS [alias de Gérard Encause], *Les Rayons invisibles et les dernières expériences d'Eusapia devant l'occultisme*, París: Éditions de l'Initiation, 1896: sobre «Lumière invisible médiumnité et magie» y «Rayons X et lumière astrale». ENCAUSE, Gérard, *Essai de physiologie synthétique*, París: Georges Carré, 1891. Papus centraba su interés en «l'homme astral», mediador entre «l'homme esprit» y «l'homme animal» y situaba los centros de acción del cuerpo astral en el plexo cervical –controlando cerebro–, el plexo cardíaco –controlando pecho: corazón y pulmones– y el plexo solar –controlando estómago y sistema digestivo. PAPUS, «Comment est constitué l'Être Humain», *La Vie Mystérieuse*, nº65, 10 de septiembre 1911, p.260-261; nº66, 25 de septiembre 1911, p.275-276; nº68, 25 de octubre 1911, p.307. PAPUS, «Les Organes physiques de l'homme astral», *La Vie Mystérieuse*, nº66, 25 de septiembre 1911.

32 Ver anexo bibliográfico con las publicaciones periódicas comentadas.

33 POINCARÉ, Henri, *La Science et l'hypothèse*, París: Ernest Flammarion, 1902, ver p.209. POINCARÉ, Henri, «Les rayons cathodiques et les rayons Röntgen», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº7, 30 de enero 1896, pp.52-59: Poincaré presentó este artículo de Oudin y Barthélemy acerca de los rayos-x ante la Académie des Sciences en Enero de 1896; poco después lo publicó figurando él como autor en la *Revue*, una revista que dio una amplia cobertura al

No obstante, como decíamos, fue la dimensión humorística y erótica de los rayos-x la que atrapó la atención de Duchamp, con lo que, más que en aquellos trataditos que si acaso hojeó como hizo con los de perspectiva de Nicéron, Du Breuil o Bosse, fue en caricaturas como las de Albert Robida o Lucien Métivet y relatos como los de Alphonse Allais, en los cuales nos detendremos más tarde, donde encontró el lado para-científico de estos rayos indiscretos.³⁴ En realidad, era precisamente de este «lado curioso, loco, fantasmagórico» del que era imposible sustraerse: desde el puesto de aduanas de la gare du Lyon a los grandes almacenes Dufayel, pasando por el Salon Indien del Grand Café, el teatro Robert-Houdin, o el Musée Grevin los rayos-x y sus tan asombrosas como variopintas aplicaciones no sólo estaban en el aire de París sino que lo copaban por completo. ¡Hasta eran la sorpresa en forma de cromos caricaturizados de unas chocolatinas! Evidentemente, a todos estos centros de comercio y de entretenimiento se sumaban consultas de dentistas, quirófanos y servicios de radiología propiamente dichos. Observando una fotografía de uno de estos laboratorios radiográficos, como el de Londe en la Salpêtrière, junto a una del sin fin de ilustraciones del procedimiento publicadas tanto en prensa cotidiana como de divulgación científica, se comprende que a los practicantes de aquella extraordinaria técnica de registro de lo invisible se les calificase de Faustos modernos o de magos del siglo XX. Hay que admitir que aquellos parecían lugares de magia más que de ciencia y que aquellos rayos que algunos llamaron «de la muerte» tenían el gusto sulfuroso de las cosas de hechicería.³⁵

descubrimiento de los rayos-x desde su descubrimiento: RÖNTGEN, Wilhelm Conrad, «Une nouvelle espèce de rayons», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº2, 30 de Enero 1896, p.63.

34 DÉCIMO, Marc, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, París: Les presses du réel, 2002, p.85. Duchamp tenía tres volúmenes de Allais: el *Album Primo-Avrilesque* (París: Bellenand, 1962, facsímil 1ªed. Paul Ollendorff, 1897) y el 2º y 3er tomo de sus *Ceuvres anthumes* (eds. François Caradec y Pascal Pia, París: La Table Ronde, 1964 y 1968). Dentro de *Le Bec en l'air* (2º tomo) estaba incluido *Jujules à mangé les pruneaux*, un fabuloso relato donde Allais daba una aplicación práctica casera a los rayos-x que, dada la admiración de Duchamp por Allais, es probable que no escapara a su atención. Edición consultada: ALLAIS, Alphonse, «Jujules à mangé les pruneaux», en *Oeuvres anthumes*, edición al cuidado de François Caradec, París: Robert Laffont, col. «Bouquins», 1989, pp.768-770. La aparentemente raquítica biblioteca de Marcel Duchamp se completa un tanto observando la de Mary Reynolds que hubo de engrosarse con libros de Duchamp. EDWARDS, Hugh (ed.), *Surrealism and its affinities. The Mary Reynolds Collection*, Chicago: The Art Institute, 1973 [1956, al morir Reynolds y legar su colección]. Allais está ausente de esta colección.

35 DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis, *La Môme-Réséda*, capítulo XXXV de *Les Derniers scandales à Paris*, París: Fayard Frères, [1898-1900], ver capítulo IV: «Les Rayons X», pp.79-104, cita p.80: «-Diabolique, non, mais nouveau, incompréhensible, merveilleux!», decía después de haber apuntado «-Voici ce qui me ferait brûler comme sorcier, en place de Grève, si nous étions encore au Moyen-âge!». El Dr. Zorn exhibía «les étranges objets qui garnissaient le cabinet de

«¡Diabólico no, pero nuevo, incomprensible, maravilloso!», decía el extraño Dr. Zorn a propósito de aquel dispositivo cuyo manejo le habría llevado a arder en la hoguera de haber vivido en la Edad Media. No es de extrañar que fuese habitual descubrir en prensa caricaturas en las que un esqueleto usurpaba el lugar del radiólogo y se ponía a escudriñar las entrañas del paciente; observando sus huesos con una «lorgnette humaine», como verificando que los de aquel vivo eran semejantes a los suyos. Muchas quemaduras y dedos amputados serían la nefasta consecuencia de un exceso de curiosidad por observarse las manos a través de aquellos aparatitos de rayos-x portátiles vendidos casi al por mayor y que no eran más que una cajita abierta por dos de sus lados, a uno un visor y a otro una pantalla fluorescente bañada con una solución de cristales de bario, por ejemplo, y albergando un tubo de Crookes en su interior. En un simpático texto de caricatura y sátira en la medicina, Eugen Holländer incluía una caricatura del Röntgen con su cuerpecillo visto como con rayos-x y en la postura habitual con que en la prensa ilustraban el manejo de aquellos catalejos radiológicos; eso sí, con la significativa diferencia de que Röntgen no requería de prótesis visual con que extender e intensificar su visión pues parecía haber adquirido la facultad de ver como con rayos-x en los ojos.³⁶

Esa visión de perspicacia insólita, capaz de ver el interior de los cuerpos sólidos tridimensionales como si fuesen transparentes, suspendiendo su opacidad epidérmica y revelando sus estructuras, enriqueciendo lo visible con lo invisible, sirvió de modelo tanto a ocultistas como a científicos para dar cuenta de la tan traída y llevada clarividencia, bien mística, bien cuatridimensional. En una esclarecedora lámina de la parábola sobre espacios de dimensiones superiores que Claude Bragdon escribía en 1912, aparece un sujeto tal como es visto de ordinario, como un cuerpo sólido con una superficie dérmica cerrada y contornos definidos, junto a otro tal como lo vería un clarividente habitante de la cuarta dimensión, a cuyos ojos la opacidad de la materia aparecería translúcida e insustancial, del mismo modo que se muestra a la luz de los rayos-x.³⁷ Bragdon

travail» más parecido a «un laboratoire de physique moderne qu'à un cabinet de vieux médecin». Ver capítulo «La emergencia de otros modos de ver».

36 HOLLÄNDER, Eugen, *Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie*, Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1905, p.349: caricatura de Röntgen (publicada en el *Lustigen Blättern*). [Disponible en: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/7096255>]

37 Si bien el relato de Bragdon era una actualización de *Flatland* (1885) de Edwin Abbott, cabe destacarlo por sus láminas, entre las que la nº19, con la típica imagen de un cuerpo radiografiado que Bragdon rodeaba de un halo radiante «el aura, o cuerpo de dimensión superior», resulta especialmente ilustrativa. Juan Antonio Ramírez supo ver que, trasladándolo al *Gran Vidrio*, ese cuerpo translúcido n-dimensional sería la *Casada* y su *vía láctea* hecha de la «materia radiante» de que hablaba Crookes, pero a eso llegaremos más tarde. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Marcel Duchamp*.

aclaraba la ilustración anotando que: «Un «hombre» 2-dimensional habitando un plano vería sólo las líneas limitando los «sólidos» (figuras planas) de su mundo. Un hombre 3-dimensional ve la superficie contenida tanto como los límites de tales «sólidos» 2-dimensionales, percibiéndolos no como realmente sólidos, sino límites o secciones de los sólidos de su mundo –las cosas que sabe son 3-dimensionales, pero de las cuales sólo puede ver el exterior– por analogía, desde una 4ª dimensión estos mismos sólidos aparecerían transparentes y serían percibidos como límites o secciones de sólidos 4-dimensionales».³⁸ Para quien disfruta de esta clarividencia cuatridimensional, o lo que es lo mismo, para quien es capaz de ver como con rayos-x en los ojos, «la estructura interna del cuerpo humano es visible dentro de su contorno»; y la representación de ese cuerpo translúcido sería, como lo es una radiografía, la sección a $n-1$ dimensiones de un cuerpo a n dimensiones cuya densidad real sería posible reconfigurar a partir de tal corte infraleve por «paralelismo elemental».³⁹

El amor y la muerte, incluso, Madrid: Siruela, 2000 [1993], p.135. Como apuntaba Ramírez, no es probable que Duchamp conociera el texto de Bragdon hasta su estancia en Estados Unidos en 1915.

38 BRAGDON, Claude Fayette, *Man the Square: A Higher Space Parable*, Rochester (N.Y.): The Manas Press, 1912, reeditado como *A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension)*, Rochester (N.Y.): The Manas Press, 1913, il.19: «Man as seen by clairvoyant (4-dimensional vision), and by ordinary human sight: A 2-space «man» inhabiting a plane would see only the lines bounding the «solids» (plane figures) of his world. A 3-space man sees the enclosed surface as well as the boundaries of such 2-space «solids», perceiving them to be not really solids, but boundaries or cross-sections of the solids of his world –the things which he knows to be 3dimensional, but of which he can only see the outsides. By analogy, from a 4th dimension these same solids would in turn appear transparent and be perceived to be but boundaries or cross-sections of 4th dimensional solids». En cuestiones cuatridimensionales, Bragdon era deudor de los textos de Edwin Abbott (*Flatland*, 1885), Charles Howard Hinton (*What is the Fouth Dimension?*, 1883; *A New era of thought*, 1888) y Henry Parker Manning (*Geometry of Four Dimensions*, 1914; Manning había sido el editor de *The Fourth Dimension Simply Explained: A Collection of Essays Selected from Those Submitted in the Scientific American's Prize Competition*, 1910). Ver, también de BRAGDON, Claude F., *Projective Ornament*, Rochester (N.Y.): The Manas Press, 1915. Entre sus agradecimientos, Bragdon sumaba a William T.Campbell (*Observational Geometry*) y a Hermann Schubert (*Mathematical Essays and Recreations*) a los de Hinton y Manning. Agradezco la referencia y el texto a Ángel González.

39 *Ibid.*: «Clairvoyant vision is of this order, indicating that it is 4 th dimensional, seen clairvoyantly the internal structure of the human body is visible within its casting, also the aura or higher dimensional body». Sobre el «paralelismo elemental» de que hablaba Duchamp, ver nota nº17 y texto al que acompaña.

Desnudar: *Dulcinée*

En su retrato de *Yvonne y Magdeleine desgarradas* (1911) Duchamp comenzaba a descomponer las formas «seccionándolas», «loncheándolas», haciéndolas trizas en lo que decía era una «interpretación cubista» de las formas.⁴⁰ Tal y como prescribía Jouffret en su *Tratado Elemental de Geometría en Cuatro Dimensiones*, Duchamp *bricoleur* se puso a cortar secciones de $n-1$ dimensiones de los rostros de sus hermanas que, a continuación, acumuló en la pintura tratando de presentar una imagen más completa y más realista de Yvonne y Magdeleine, como sujetos a n -dimensiones.⁴¹ En *Molinillo de Café* (1911) Duchamp seccionaba el objeto de otra forma, retirando la carcasa y revelando su mecanismo interno, descubriendo sus engranajes como había hecho Londe con aquel reloj de bolsillo que ilustraba su *Tratado práctico de radiografía y de radioscopía*.⁴² Ambos casos recuerdan a algunas de las ilustraciones y caricaturas a propósito del proceder de los rayos-x. En una caricatura publicada el 22 de febrero de 1896 en *Le Rire*, Lucien Métivet avisaba de la indiscreción de los rayos-x en varias estampas.⁴³ En una aparece la silueta de una dama camuflada bajo aireadas capas tal vez de raso y la no menos altanera de un caballero que queda en poca cosa retirado su gabán, sólo las sombras de sus piececillos y la distinta oscuridad de la sombra de la sombrilla y del bastón, delatan que ella nos mira y él da la espalda. En otra aparece una pareja en calesa cuya estampa recuerda a aquella en uno de los maravillosos cortos de Georges Méliès cuyo conductor de pronto resultaba ser el diablo y su corcel puro esqueleto dislocándose al

40 CABANNE, Pierre, *Entretiens*, p.46: «Ce déchiquetage était au fond d'une interpretation cubiste». CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, vol.II*, París: Centre Georges Pompidou, 1977, p.40, e il. n°48. Clair vinculaba con acierto el retrato «desmenuzado» de Yvonne y Magdeleine con los perfiles recortados –siluetas, huellas, sombras– y los juegos espaciales positivo-negativos, cóncavo-convexos: «le thème du visage de profil déchiré reviendra comme un leitmotiv avec les autoportraits de profil (*Marcel déchiravit*), amorce d'une réflexion sur le négatif et le positif du corps qui s'incarnera dans la *Feuille de vigne femelle* et dans l'*Objet-dard*». Sobre juegos de «positive-negative space» ver KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983, p.153. Véase el capítulo «Una semejanza más profunda, más real, alcanzando lo *superreal*».

41 JOUFFRET, Élie, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, París: Gauthier-Villars, 1903: da a conocer los textos y propuestas de Edwin Abbott y Charles Howard Hinton en Francia (pp.186-187). Claro referente de Duchamp en el desarrollo de sus ideas de lo infinitesimal y de lo invisible aflorado.

42 LONDE, Albert, *Traité pratique de radiographie et radioscopie*, p.222, il.111. Con esta ilustración concluía el siempre simpático capítulo de «aplicaciones diversas» incluido en todo texto sobre rayos-x.

43 MÉTIVET, Lucien, «Rayons Indiscrets», *Le Rire*, 22 de febrero 1896, s.p.

galope, llevándose à *un autre monde* a su aterrado pasaje.⁴⁴ En las inferiores, descubrimos el conejo no en la chistera sino en la caja con que un caballero se dispone a obsequiar a quien diríamos es bailarina por lo que de tutú tiene su falda, el «caso especial de opacidad absoluta» de un lector de *Le Temps* y un «caso muy frecuente de transparencia absoluta». Entre todas las ilustraciones, el propio Métivet destacaba un peculiar retrato radiográfico que fue más común de lo que pudiera pensarse. Desde la irrupción en sociedad de los rayos-x, el último grito era obsequiar al ser querido con uno de estos intimísimos retratos. Bien éstos, tomados en los muchos estudios fotográficos adaptados a la nueva técnica, bien aquellos menos historiados de los gabinetes radiológicos; bien cajas craneales, bien cajas torácicas o manos, estas plaquitas de vidrio se atesoraban como la más preciada estampita –como el joven Hans Castorp, fascinado con el tórax de su amada Claudia Chauchat.⁴⁵ Observando los retratos seccionados de Yvonne y Magdeleine, no parecen quedar lejos perfiles translúcidos como el dibujado por Métivet, o las parejas de cuerpos opacos transparentados con que Albert Londe había ilustrado su manual radiográfico. Huellas, sombras, moldes o proyecciones por las que ya comenzamos señalando el interés de Duchamp; formas reversibles –visibles invisibles, semejanzas desemejantes, opacidades ahuecadas– de perfiles y superficies tan ínfimas como profundas, operadoras de esas diferencias infinitesimales irreductibles entre las cosas, y evidencias de que el espacio es una única extensión en la que los cuerpos constituyen sólo diferentes densidades o intensidades de la frecuencia vibratoria de sus átomos.

Encontrar la relación que mantienen transparencia y densidad era precisamente una de las cuestiones que Röntgen pretendía analizar con ayuda de los rayos-x y sus huellas o proyecciones radiográficas.⁴⁶ El corte infinitesimal operado por los rayos-x en el cuerpo que sea revela la transparencia de toda la materia, su naturaleza «insustancial», diríamos haciéndonos eco de los planteamientos de Ernst Mach, cuestión de relaciones de fuerzas.⁴⁷ Bien

44 En el «Salon Indien» del Grand Café, 14 boulevard des Capucines, donde el 28 de diciembre de 1895 se proyectaron por primera vez las películas de los Lumière y entre cuya escasa treintena de espectadores se encontraba Georges Méliès, no tardaron en ofrecerse demostraciones del poder revelador de dimensiones invisibles de los rayos-x. Véase el capítulo a propósito de Méliès y la cinematografía de rayos-x.

45 Ver el capítulo «La emergencia de otros modos de ver».

46 RÖNTGEN, Wilhelm Conrad, «On a New Kind of Rays. Preliminary Communciation», *Nature*, nº53, 23 enero 1896, p.274: subrayaba el interés del descubrimiento «In order to find a possible relation between transparency and thickness».

47 Ernst Mach fue, junto a Poincaré y Lord Kelvin, uno de los científicos a quienes Röntgen envió su comunicado preliminar y primeras radiografías el 1 de enero de 1896. Así como Poincaré

desmenuzados, los cuerpos pierden su aparente solidez y adquieren el tono gris indeterminado de la materia atomizada. La superposición de una cantidad suficiente de tales cortes infinitesimales de la materia daría lugar, por «paralelismo elemental», a un volumen translúcido del que serían visibles superficie dérmica y profundidad estructural. Resuena aquí Balzac, comentando sus temores a Nadar a propósito de un universo compuesto de espectros o cuerpos insustanciales que adquieren densidad por superposición; y más que Balzac, Leonardo, apuntando que «todos los cuerpos difunden y entremezclan todas sus imágenes y semejanzas por toda la extensión del aire a ellos contrapuesto. La imagen de cada punto de las superficies corpóreas está en cada punto del aire. Todas las imágenes de cada cuerpo están en cada punto de ese mismo aire. El todo y las partes de la imagen del aire están [reflejados] en cada punto de las superficies de los cuerpos antepuestos a él».⁴⁸ «Todo está en todo», decía citando el célebre aforismo de Anaxágoras, análogo a la cointeligencia de contrarios duchampiana. Todo está en todo, lo uno en el resto, lo invisible en lo visible, lo eterno en el vuelo de un volante –como decía de forma tan sugestiva Walter Benjamin– que un ojo esmerado acierta a descubrir, en ocasiones.

Al parecer, *Retrato o Dulcinea* (1911) es el retrato de una joven paseando a su perrito con la que Duchamp se cruzó en cierta ocasión en Neuilly. Ese encuentro fugaz evocado en pintura remite al desnudar con los ojos que constituye una de las fantasías asociadas a los rayos-x más difundidas. «La mujer mejor vestida y más envuelta, aclarada por la luz catódica, aparecerá sobre la placa fotográfica tan desvestida como la liebre de M. Albert Londe», bromeaba Fernand Honoré en un artículo de marzo de 1896 publicado en

solicitó a Oudin y Barthélemy que emularan a Röntgen, Mach hizo lo propio con Eder y Valenta. EDER, Joseph Maria, VALENTA, Eduard, *Versuche über Photographie mittels der Röntgen'schen Strahlen*, Viena: Lechner Knapp – Nueva York: Ezra Mack, 1896. GRASHEY, Rudolf, *Atlas de Röntgenogramas típicos del cuerpo humano normal* (*Typische Röntgenbilder des normalen Menschen*, Munich: s.e., 1905), traducción de la quinta edición alemana por Alfonso Dehesa y Julio Palacios, Barcelona: Labor 1930. GRASHEY, Rudolf, *Atlas de Röntgenogramas de patología quirúrgica* (*Chirurgisch-Pathologische Röntgenbilder*, Munich: s.e., 1905), traducción de la segunda edición alemana por Dr. Eugenio Jaumandreu, Barcelona: Labor, 1930. Este resulta menos interesante que el primero, tanto por su especificidad como por las ilustraciones. Los atlas de Grashey los traducían y editaba en francés, en 1910, J.-B. Bailliére, que también publicaría OUDIN, P., ZIMMERN, A., *Radiothérapie: Roentgentherapie, radiothérapie, phototherapie*, París: J.-B. Bailliére et fils, 1913. Agradezco estas referencias a Juan José Lahuerta.

48 Da VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, edición al cuidado de Ángel González García, Madrid: Akal, col. «Básica de Bolsillo» nº108, 2004 [1989], p.127: fragmento 179b del Codex Atlanticus (Biblioteca Ambrosiana, Milán). Sobre las resonancias de Leonardo en Duchamp: REFF, Theodore, «Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q.–Alikes», *Art in America*, vol.XLV, enero – febrero 1977, pp.82-93.

L'Illustration.⁴⁹ Con más energía erótica que humorística de por medio, Luis Buñuel nos daba a ver y a palpar los pechos ora cubiertos ora desnudos de una joven en *Un perro andaluz* (1929). Entre uno y otro, Duchamp desvelaba rítmicamente las carnes de la joven según avanza serpentina y pulsátil por el lienzo, como hace la luz siguiendo una trayectoria ondulatoria y corpuscular a un tiempo. Dulcinea aflora y se despliega desnudada en pintura; y como en aquellas radiografías de señoritas con vestidos dejados en suspenso por los rayos-x, lo que mejor se conserva es el sombrero. El sombrero hace al hombre, y a la dama: a aquella tocada de plumas en la caricatura de Métyvet y el caballero de alto copete que la acompañaba, el conductor de la calesa, con tres soberbios pelos transparentándose bajo su sombrero, y su pasaje, ella con plumas y él con sombrero de chimenea arrebujados contra el techo de la cabina.⁵⁰ Con su humor y amor característicos, Duchamp no sólo desnudaba los cuerpos, sino que ponía en cuestión la sustancia de las cosas, los invisibles visibles, o la naturaleza del movimiento, como hicieron los rayos-x.⁵¹ De hecho, los «retrasos» radiográficos en vidrio realizaron el empeño anacrónico de Duchamp por conjugar el pasado y el futuro más distantes en un presente distendido, pues ¿qué puede haber más próximo que esa translúcida huella a escala real del interior de uno mismo? Y, al mismo tiempo, ¿qué más distante que la visión imposible de uno «muerto vivo»?⁵² Las plaquitas radiográficas presentaban una sección de la extensión

49 HONORÉ, Fernand, «La Radiographie», *L'Illustration*, 7 de marzo 1896, n°2767, pp.200-201: «La femme la mieux vêtue et la plus emmitouflée, éclairée par la lumière cathodique, apparaît sur la plaque photographique aussi déshabillée que le lapin de M. Albert Londe» (p.201). Honoré comenta, además de los de Londe, los experimentos radiográficos de Charles Henry. Recordar películas eróticas como *X Ray Glasses* (1909), producida por Gaumont, a la que hacían referencia en una nota en el *Motion Picture Herald*, n°5, 1909, p.23.

50 MÉTYVET, Lucien, «Rayons Indiscrets», *Le Rire*, 22 febrero 1896. Ver texto a la nota 43.

51 RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso, op.cit.*, p.257: Duchamp «parece ilustrar más una actividad progresiva de la mente aprehendiendo por estadios sucesivos la compleja realidad de un objeto progresivamente desmaterializado».

52 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.41: («La boîte verte», 1934) «Employer «retard» au lieu de tableau ou peinture: tableau sur verre devient retard en verre. [...] C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau –en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut-être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise». La idea de «retraso» remite a la importancia de la experiencia –emocional y cognoscitiva– inmediata, primando el valor del proceso sobre el del resultado. Ver DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, n°26 recto: «Mode: expériences». MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit, op.cit.*, pp.18-26: sobre la inminencia de lo (in)visible. LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp, op.cit.*, p.92: Lebel comentaba la «emprise sur le temps dont Marcel souhaite toujours réunir l'avant, le pendant et l'après»; y subrayaba que «Duchamp tient l'art pour une forme anachronique d'activité» (p.93). ROCHÉ, Henri-Pierre, «Souvenirs sur Marcel Duchamp» en LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp, op.cit.*, pp.78-87, cita

espacio temporal en la cual todas las fracciones futuras y anteriores quedaban retenidas. «En cada fracción de la *durée*», anotaba Duchamp, «se reproducen todas las fracciones futuras y anteriores. Todas estas fracciones pasadas y futuras coexisten así en un presente que ya no es eso que habitualmente llamamos el instante presente, sino una suerte de presente de múltiples extensiones». ⁵³ Como no podía ser de otro modo, Duchamp vinculaba a Nietzsche estas extensiones múltiples conjugadas en la eternidad del presente. De lo que tal vez Duchamp no tenía noticia era de que Nietzsche había sido un lector entusiasta de Auguste Blanqui, cuyo sugestivo relato *La eternidad por los astros* sin duda tuvo parte en la configuración de las ideas del filósofo prusiano y a quien Gaston de Pawlowski homenajearía en un capítulo de su *Viaje al País de la Cuarta Dimensión* que, como es bien sabido, sí conocía Duchamp. ⁵⁴

p.87: «Sa plus belle œuvre est l'emploi de son temps». DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte, op.cit.*, p.177: «*l'anachronisme duchampien*: une œuvre du «retard», c'est-à-dire du *contact des temps*, où «l'Autrefois rencontre le Maintenant en un éclair pour former une constellation»... riche de futur». Didi-Huberman subrayaba que para Duchamp «l'art n'appartenait au futur –œuvre en retard– qu'à s'affirmer en tant qu'anachronisme au regard des conventions, celles de la «nouveau» comme celles de la «tradition».

53 DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, n°135: «à chaque fraction de la durée (?) se reproduisent/ **toutes les fractions futures et antérieures**. –/ Toutes ces fractions passées et futures/ coexistent donc dans un présent qui n'est/ déjà plus ce qu'on appelle ordinairement/ l'instant présent, mais une sorte de/ présent à étendues multiples. –/ Voir Retour éternel de Nietzsche, forme/ neurasthénique d'une/ répétition en succession à l'infini».

54 BLANQUI, Auguste, *L'Éternité par les Astres. Hypothèse astronomique*, París: Librairie Germer Baillière, 1872, cita p.73: «Tout astre, quel qu'il soit, existe donc en nombre infini dans le temps et dans l'espace, non pas seulement sous l'un de ses aspects, mais tel qu'il se trouve à chacune des secondes de sa durée, depuis la naissance jusqu'à la mort. Tous les êtres répartis à sa surface, grands ou petits, vivants ou inanimés, partagent le privilège de cette pérennité». Esta eternidad presente evidenciaba «un grand défaut: il n'y a pas progrès» (p.74). Sobre Blanqui ver capítulo acerca de De Chirico. Pawlowski, amigo de Jarry y de Apollinaire, publicó su relato por entregas en *Comoedia*, revista dirigida por él, a lo largo de 1911; un año más tarde lo hacía en forma de libro. PAWLOWSKI, Gaston De, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (París, Eugène Fasquelle, 1912), introducción de Jean Clair, París: Images Modernes, 2004. Ver «L'Immortalité par les idées» (cap.XLV): a partir del relato de Blanqui, a quien cita. Cada acontecimiento se repite idéntico a cada instante pasado y futuro –movilidad inmóvil–, liquidando toda idea de progreso. Misma idea del cap.XXXVIII: «Dégout de l'immortalité», sabios del Grand Laboratoire descubren la inmortalidad y sufren esa vida carente de interés ni emoción; la inmortalidad «peut être atteinte à tout moment par une pensée dégaugée d'un monde à trois dimensions et échappant dès lors aux illusions du temps et de l'espace» (p.226).

Descarnar: *Nu descendant un escalier* (nº2)

Entre diciembre de 1911 y enero de 1912 Duchamp pintó la segunda versión del *Desnudo bajando una escalera*, que daba otra vuelta de tuerca a aquel desnudar con los ojos a Dulcinea para dejar al modelo en los huesos, irreconocible, puritita estructura. Antes de proponérselo de forma consciente, Duchamp lograba hacernos «perder la posibilidad de reconocer dos cosas semejantes»;⁵⁵ y al hacerlo, ese desnudo estructural atrapaba la mirada y el pensamiento como los descarnados moldes, sombras o huellas radiográficas produciendo la inquietante sensación de que la carne se quisiese desprender del propio cuerpo para ir a cubrir a aquel desnudo que observa. «El fantasma del espejo arrastra hacia fuera mi carne», decía Merleau Ponty; y así como la propia sustancia pasa a formar parte de aquello que se ve, los «segmentos retirados» de esos otros cuerpos pasan a formar parte del propio cuerpo. La conjunción de lo óptico y lo háptico adquiere así una intensidad desorbitada: el ojo no sólo toca aquello que ve sino que retira segmentos de lo visto y del vidente, los descarna, aportando verdaderamente su cuerpo como decía Valéry que debía hacer el artista.⁵⁶

Más allá de la evidente referencia a los experimentos cronofotográficos de Étienne-Jules Marey que el propio Duchamp señaló,⁵⁷ el desnudo bajando una escalera remite, como señaló John Golding en su texto sobre el *Gran Vidrio*, a los

55 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.47: («La boîte verte», 1934) «Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables –2 couleurs, 2 dentelles, 3 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire»; («La boîte de 1914», 1914) p.37; («À l'infinifit», 1966), p.107. DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, nº2, nº7, *passim*: sobre el «écart» infraleve insalvable entre los seres cuya potencia es inversamente proporcional a lo leve de la diferencia.

56 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit, op.cit.*, p.33: «Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois». «Désormais mon corps peut comporter des segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux, l'homme est miroir pour l'homme» (p.33-34).

57 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.151: «Cette version définitive du *Nu descendant un escalier*, peinte en janvier 1912, fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique./ «Peint, comme il l'est, en sévères couleurs bois, le nu anatomique n'existe pas, ou du moins, ne peut pas être vu, car je renonçai complètement à l'apparence naturaliste d'un nu, ne conservant que ces quelques vingt différentes positions statiques dans l'acte successif de la descente./ «Avant d'être présenté à l'Armory Show de New York en 1913, je l'avais envoyé aux Indépendants de Paris en février 1912, mais mes amis artistes ne l'aimèrent pas et me demandèrent au moins d'en changer le titre. Au lieu de modifier quoi que ce fût, je le retirai et l'exposai en octobre de la même année au Salon de la Section d'Or, cette fois sans opposition».

«esqueletos esquemáticos» de Paul Richer, profesor de anatomía en el École des Beaux Arts de París y colaborador de Charcot en el hospital de la Salpêtrière.⁵⁸ Golding comparaba «Dos dobles pasos sucesivos del descenso de una escalera», una de las láminas con que Richer ilustró su *Fisiología artística del hombre en movimiento* (1895), con el desnudo bajando una escalera de Duchamp. Cabe recordar que Richer realizó sus grabados a partir de cronofotografías de Albert Londe, con lo que la referencia se hace extensiva al fotógrafo y «radiógrafo» –si se nos permite la expresión, dado que no era radiólogo– de la Salpêtrière, cuyos originales pudo haber visto en el hospital junto a Raymond Duchamp-Villon.⁵⁹ Observando el *Desnudo bajando una escalera*, y tras escuchar a Duchamp apuntar que antes de decantarse por aquella estructura lineal desplegada por «paralelismo elemental» pensó pintar esqueletos, cabe considerar que, además de a Marey y a Londe, tuviese en mente artículos como los de Magus u Hospitalier, redactores habituales de *La Nature*, célebres por sus experiencias de física recreativa, como Santini de Riols o Tom Tit, además de la multitud de caricaturas y coplillas dedicadas a los rayos-x.⁶⁰ Aquellos no tardaron en desarrollar trucos con que *épater* a las visitas sacando a la luz sus esqueletos.

58 GOLDING, John, *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Nueva York: Viking Press, 1973, p.22. RICHER, Paul Marie Louis Pierre, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, París: O.Doin, 1895, il.115: «Deux doubles pas successifs de la descente d'un escalier» (p.299). SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Nueva York: Penguin Books, 1986 [1968], pp.255-257. Los regímenes totalitarios de los '30 se interesaron por difundir estudios como aquel o la *Nouvelle Anatomie artistique du corps humain* (1906), también de Richer, como *exempla* de la nueva humanidad, sana y uniforme, no degenerada sino «normalizada» y «normatizada» que pretendían constituir. Otro ejemplo fue el atlas radiográfico de Rudolf Grashey (ver nota nº47). Resulta paradójico el empleo de estos atlas por aquellos totalitarismos en tanto que las diferencias en los cuerpos radiografiados devienen menos evidentes que en carne viva. Sobre éstos y otros atlas: DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, «The Image of Objectivity», *Representations*, nº40 (número especial *Seeing Science*), otoño 1992, pp.81-128; GALISON, Peter y JONES, Caroline, *Picturing Science, Producing Art*, Nueva York: Routledge, 1998. Véanse otros atlas anatomo-patológicos de Francis Galton o Alphonse Bertillon, celestes, botánicos, etc.

59 ROWELL, Margrit, «Kupka, Duchamp, and Marey», *Studio International*, vol.CLXXXIX, nº973, enero – febrero 1975, pp.48-52: señala la relevancia de Londe para Kupka y Duchamp aunque sólo en relación a la cronofotografía, sin mencionar que también experimentaba con radiografía en la Salpêtrière. HENDERSON, Linda Dalrymple, «X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists», *Art Journal*, vol.XLVII, nº4, pp.323-340. Este artículo sería el primer capítulo de su monografía de Duchamp: HENDERSON, L.-D., *Duchamp in Context. Science and Technology in the «Large Glass» and Related Works*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1998.

60 MAGUS, *Magie Blanche en famille*, París: Henri Gautier, 1894. MAGUS, *Le Magicien amateur*, París: Henri Gautier, 1897. TIT, Tom [alias de Arthur Good], *La Science amusante*, París: Librairie Larousse, 1890, 1ª serie 3 vols. TIT, Tom, *La Récréation en famille*, París: Librairie Armand Colin, 1903. De FONTENAI, Julia, *Manuel de Physique amusante*, Bruselas: [s.e.], 1892.

Magus, por ejemplo, daba la receta de un «*liquide merveilleux*» capaz de hacer aparecer y registrar el interior de los cuerpos e incluía algunas imágenes a modo de ejemplo para facilitar a todo ilusionista amateur interesado aquel truco fabuloso, sencillo y de resultados asombrosos.⁶¹ No obstante, para emular a Röntgen en el salón de casa las indicaciones básicas que daba Hospitalier parecen más efectivas.⁶² A propósito de su desnudo, Duchamp apuntaba a Pierre Cabanne que ahí no había carne, sólo una anatomía simplificada; un desnudo descarnado cuyo sarcasmo está más que próximo al de las radiografías y al que podríamos acompañar con la multitud de poemitas publicados cantando las maravillas de esos «pícaros, pícaros rayos Röntgen», aunque siempre hubiera a quienes, como a Jules Renard, aquellos malabarismos visuales no les hicieran la menor gracia.⁶³ Renard recordaba con notable disgusto la tarde del 9 de abril de 1897 en casa de Mme de Loynes, a quien se le había ocurrido deleitar a sus ilustres invitados con una sesión de rayos-x. Cinco minutos estuvo la gran Sarah Bernhardt de rodillas e inmóvil para que le tomaran una fotografía del esqueleto de su mano. «Me recuerda los experimentos de química pueril de mi profesor Ratisbonne», apuntaba Renard –tal vez a Jarry le recordara los de física de quien fuese inspiración de Père Ubu, su profesor Félix Hébert–, añadiendo que «preferiría ser condenado a no leer más que verso hasta el fin de sus días antes que ver dos o tres veces ese guignol de esqueletos».⁶⁴ Guignol de fantasmas

61 MAGUS, «*Récréation Photographique. Les rayons x*», *La Nature*, nº1234, 12 de junio 1897, pp.31-32. Henri de Parville, director de *La Nature*, estaba fascinado por el descubrimiento, al que dedicó artículos con regularidad.

62 HOSPITALIER, E., «*Les ombres radiographiques de M. le Professeur Wilhelm Conrad Röntgen*», *La Nature*, nº1183, 1 de febrero 1896, pp.155-156; H[OSPITALIER], E., «*Un procédé de vision. Des objets placés dans l'obscurité*», *La Nature*, nº1183, 1 de febrero 1896, pp.287-288: posibles aplicaciones del descubrimiento «dans le domaine de la prestidigitation et dans celui du pseudo-spiritisme» (p.288).

63 WILHELMA, «*X-actly So*», *Electrical Review*, 17 de abril 1896. Poema recogido, entre otros, por GLASSER, Otto, *Dr. W. C. Röntgen*, Springfield (Ill): Charles C. Thomas, 1945, p.81: «*The Roentgen Rays, the Roentgen Rays,/ What is this craze?/ The town's ablaze/ With the new phase/ of X-Ray's ways./ I'm full of daze,/ shock and amaze;/ For nowadays/ I hear they'll gaze/ Thro' cloak and gown –and even stays,/ Those naughty, naughty Roentgen Rays*». La traducción de éste como de todo poema es nefasta, por lo que conservamos el original. El poemita refleja la curiosidad traviesa que la población sentía ante los rayos-x y su capacidad para ver a través de muros, «capas y trajes» unida a cierto temor ante el hecho de que la huella de su paso «incluso permanece» y de que ya no haya un refugio seguro donde resguardarse de las miradas del otro/del resto.

64 RENARD, Jules, *Journal. 1887-1910*, edición y prefacio de Gilbert Sigaux, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de La Pléiade», 1960, p.404: «*Les rayons Roentgen, une plaisanterie enfantine. Ça me rappelle les expériences de chimie puérile de mon professeur Ratisbonne. C'est beaucoup moins joli qu'un rayon de soleil. Derrière l'écran, le professeur qui dit de temps en temps: «J'ai fait cette découverte», fait passer des boîtes, des mains, des bras, des animaux empaillés, un petit chien*

y esqueletos que, no obstante, podía resultar de lo más ilustrativo, clarividente, acerca de la condición moderna del ser humano. Lo cierto es que, hecha la crítica, Renard apreciaba entusiasmado que ese desagradable dispositivo le había dejado claro que «lo más serio en el cuerpo humano son los gemelos de la camisa». Lo único sustancial son estos remaches camiseros, el resto es el mismo aire y los mismos huesos. Nada serio en absoluto, como le decía Duchamp a Charbonnier de sus «desnudos rápidos» y, sin embargo, tampoco risible, si acaso irónico o, más precisamente, sarcástico, dado el origen etimológico de la palabra. Meyer hacía gala de una ironía análoga en una caricatura de 1897. «Sea grueso o sea delgado,/ el rayo-x hace a todo el mundo aproximado», anotaba al pie.⁶⁵ Sin duda, la pareja que Meyer presentaba a la manera del tratadito de Londe, en carnes y en esqueletos, ponía en evidencia que, desvestidos y descarnados, los cuerpos son efectivamente bastante aproximados. Ciertamente es que, bien vista, la pareja de Meyer era de inicio bastante aproximada –«cointeligencia de contrarios» habría dicho Duchamp. De entrada, el mismo porte henchidamente satisfecho, análogos paraguas y sombrilla, levita o blusón claro, lazo oscuro al cuello y hasta el soberbio bigotito del caballero encuentra el contrapunto en la pluma del sombrero de la dama. Simpática pareja que, como vio Renard, dejados en los huesos pierden la poca seriedad y empaque que les pudiesen dar las carnes y la moda. En esta ocasión lo más serio no son los gemelos, que no parece llevar el caballero, sino en su caso, un reloj de bolsillo, y en el de ella, un monederito escaso de fondos. Renard como Meyer supieron apreciar en los rayos-x y en su huella radiográfica la forma en que ponían en evidencia la esencial semejanza –«semejanza desemejante» a decir de Duchamp– de los cuerpos y, aún más, su naturaleza insustancial y felizmente poco seria.

Desentrañar: *Mariée*

En 1910, Paul Valéry escribía que «el hombre no es el hombre nada más que en su superficie. Levanta la piel, diseca: aquí comienzan las máquinas. Después te pierdes en una sustancia inexplicable, ajena a todo lo que sabes y

vivant, une tête, une poitrine d'homme. Ce qu'on voit le mieux, c'est les boutons de manchette. Oui, oui! Ce qu'il y a de plus sérieux dans le corps humain, c'est les boutons de manchette. On a photographié le squelette de la main de Sarah Bernhardt. Elle est restée immobile et à genoux cinq minutes, toujours comme une grande artiste. J'aimerais mieux être condamné à ne lire que des vers jusqu'à la fin de mes jours que de voir deux ou trois fois ce Guignol de squelettes».

65 MEYER, «Wether stout or thin, the x-ray makes the whole world kin», 1897.

que, sin embargo, es esencial».⁶⁶ El hombre no lo es más que en la superficie; bajo la piel comienzan las máquinas y, sin embargo, lo esencial está, como les decía bien Cézanne a Gasquet y a Bernard, en el interior. Diez siglos antes, el benedictino Odon de Cluny apuntaba que «la belleza del cuerpo consiste solamente en la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo, como dicen que podía ver las entrañas aquel lince de Beocia, les asquearía la visión de las mujeres. Su gracia consiste en moco y sangre, saliva y bilis. Quien piense en todo lo que esconden los orificios nasales, la garganta y el vientre, sólo encontrará inmundicia. Y si nosotros mismos ni siquiera tocamos el moco o el excremento con los dedos, ¿cómo podemos desear el saco mismo de los excrementos?»⁶⁷ Duchamp veía como aquel lince legendario, con perspicacia tan intensa que la grosera epidermis de las cosas no le ofrecía obstáculo alguno. A propósito de la *Novia*, Duchamp aclaraba que «no se trataba aquí de la interpretación realista de una novia, sino de mi concepción de una casada expresada por la yuxtaposición de elementos mecánicos y formas viscerales».⁶⁸ Henri Bergson la habría encontrado absolutamente risible, como a todo organismo con aspecto mecánico o mecanismo dotado de cualidades orgánicas.⁶⁹ El squito visceral mecánico de

66 VALÉRY, Paul, *Cahier B 1910*, París: Gallimard, 1930, pp.39-40.

67 Odón de Cluny, *Collationum lib.III*, Migne, t.133, p.556; cit. HUIZINGA, J. *Herbst des Mittelalters* (*El otoño de la Edad Media*), Múnich, 1928, p.197. Cita recogida de BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes* (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982) ed. Rolf Tiedemann, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, col. «Vía Láctea» nº3, 2005, pp.406-7 [K7a, 4]. Recordar las miniaturas medievales del «hombre astrológico», como aquella soberbia en *Les Très Riches Heures du duc de Berry: l'Homme Zodiaque* (siglo XV), de Les Frères Limbourg. Teoría de las «correspondencias» de la que se hacen eco los surrealistas. Sobre alquimia y surrealistas ver el *Second Manifeste* (1930) de André Breton. Cuerpos hechos de imágenes, lugar de las imágenes, como señalaba Hans Belting.

68 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.224: «Il ne s'agit pas ici de l'interprétation réaliste d'une mariée, mais de ma conception d'une mariée exprimée par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales». Duchamp aclaraba que «abandonnant mon association avec le Cubisme et ayant épuisé mon intérêt pour la peinture cinétique, je me tournai vers une forme d'expression complètement divorcée du réalisme absolu». «Ce tableau appartient à une série d'études faites pour le *Grand Verre* que j'allais commencer trois ans plus tard à New York. Remplaçant la main levée par une technique d'extrême précision, je me lançai dans une aventure qui ne serait plus tributaire des écoles existantes». A Pierre Cabanne también le decía que un *cuadro* como la *Novia* era abstracto pero en sentido visceral. LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp, op.cit.*, p.15: «Par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales, ses œuvres d'Allemagne se distinguent des précédents, dont l'organisation géométrique était encore décelable. Elles réalisent la conception d'une machine désormais physiologiquement humaine, vue comme en transparence et dont on pourrait suivre, mesurer et prévoir le fonctionnement. L'évocation de tissus internes, aux tons roses de muqueuses, souligne la vive sensibilisation de Duchamp à l'égard de ces problèmes».

69 BERGSON, Henri, «Le Rire», *La Revue de Paris*, 1 de febrero 1900, pp.513-544 (1º de tres

Duchamp, además de evocar algunos alambicados tubos de Crookes y de Geissler, encuentra una semejanza nada desdeñable con los fotogramas radiográficos de procesos digestivos de ratones, pollos, batracios o seres humanos.⁷⁰ Al observar esas descomposiciones de movimientos peristálticos, no cuesta imprimir ritmos sincopados análogos al saquito viscero-mecánico de la novia; es más, parecen serle tan propios que da la impresión de que ella misma vaya a adoptarlos a poco que le prestemos atención.

Teniendo en cuenta su propósito de distender las leyes de la física, suavemente, y su afición por la *physique amusante*, la influencia de un diletante de lo maravilloso e inventor extravagante como Alphonse Allais en el pensamiento y la praxis de Duchamp merece tenerse en cuenta. Así como las de Raymond Roussel o de Alfred Jarry han sido ampliamente comentadas, y señaladas por él mismo, la influencia de Allais, por quien Duchamp sentía una reconocida admiración y cuya obra se ocupó de introducir en los Estados Unidos, ha sobrevolado las aproximaciones de todos sus exégetas.⁷¹ Lo cierto es que el

artículos publicados en *La Revue de Paris* el 1 de febrero, 15 de febrero y 1 de marzo de 1900, estos dos en pp.759-790 y pp.146-179 respectivamente, recopilados en *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, París: Félix Alcan, 1924), p.526: «*Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique*». Begson sostenía que «la vision d'une mécanique qui fonctionnerait à l'intérieur de la personne est chose qui perçe à travers une foule d'effets amusants; mais c'est le plus souvent une vision fuyante, qui se perd tout de suite dans le rire qu'elle provoque. Il faut un effort d'analyse et de réflexion pour la fixer» (p.527) ¿Y qué mejor ayuda para fijar esa visión huidiza de una mecánica funcionando en un interior orgánico que una radiografía? «Une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique» (p.527). «Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant» (p.528). Sobre esta mecánica instalada en la vida, ver el epigrafe V, «*Du mécanique plaqué sur du vivant*» (p.530). Las cursivas son suyas.

70 BREUER, Charles B., «The Widening Field of the Moving Picture», *The Century Magazine*, nº86, 1913, pp.73-74; GRADENWITZ, Alfred, «A Novel System of X-Ray Cinematography», *Scientific American*, nº103, 24 de septiembre 1910, pp.232-247. Entre los estudios de Marey sobre el movimiento de los cuerpos también se contaban varias de estas películas cinematográficas de procesos digestivos. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Marcel Duchamp, el amor y la muerte, incluso, op.cit.*, p.139: plantea la semejanza entre la *Mariée* y la «valva Auvard», un instrumento ginecológico con un aspecto orgánico similar.

71 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.173-174: («Propos», 1946; es la entrevista de SWEENEY, James Johnson, «Eleven Europeans in America: Marcel Duchamp», *The Museum of Modern Art Bulletin*, 4/5, 1946, pp.19-21) «C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.

«ironisme d'affirmation» de Duchamp está más que próximo al «fumisme» de Allais, como Rose Sélavy al Capitan Cap, y que ambos, como Jarry y Roussel, emplearon este fino humor como recurso desestabilizador con que poner en crisis toda noción y sistema y hacer ver y considerar la realidad de otros modos; esencialmente, como pura posibilidad. Pocos meses después de su descubrimiento los rayos-x se habían convertido en el último grito en física recreativa. Fueron muchos los artículos que aseguraban, a modo de un «Bricomanía» del siglo XIX, que la fabricación de un aparato de rayos-x casero era «tan fácil que hasta un niño podía hacerlo». Los redactores habituales de estos temas *amusantes* animaban, casi retaban, a sus numerosos lectores a fabricarse un aparato de rayos-x propio con que maravillar a las visitas las tardes de domingo. Los materiales estaban *à la portée de tous*: un tubo de Crookes o similar, una bobina para generar la descarga eléctrica y alguna solución fluorescente con que sensibilizar la superficie de registro deseada. En *Jujules se ha comido las ciruelas*, uno de sus encantadores relatos escritos a modo de anécdota, Allais ofrecía un ejemplo de lo extendido de aquel diletantismo radiográfico y de sus variopintas aplicaciones.⁷² Allais narra en primera persona cómo un día, entrando de improviso en el comedor, sorprendió a su pequeño Jules en actitud sospechosamente tranquila y no tardó en descubrir que se había comido un puñado de ciruelas. Ante la imposibilidad de que Jules asumiera los hechos, el progenitor se propuso demostrarlos de forma irrefutable. La madre, que no había tardado en salir en defensa de su prole, se escandalizó al no imaginar otra posibilidad para hacerlo que la de abrirle al niño el vientre a destajo. Pero Allais, un «hombre de su tiempo», un tipo «a la última moda», sabía cómo resolver el problema: «Gracias al tubo de Crookes, que nunca me abandona, y a una batería de energía poco común, fotografíe a Jujules siguiendo el procedimiento del que se sirve Röntgen para fotografiar a través de las sustancias opacas».⁷³ Magnífico: el nuevo compañero de aventuras del héroe moderno, otrora reloj o paraguas, ahora era un tubo de Crookes con que hacer radiografías. En pocos minutos el «cliché» radiográfico confirmó las previsiones del padre y, *equili quá*, siete huesos de ciruela aparecieron flotando en el estómago de Jujules. Visto lo visto, cabría pensar que la deducción extraída

[...] Voilà la direction que doit prendre l'art: l'expression intellectuelle plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression «bête comme un peintre».

72 ALLAIS, Alphonse, «Jujules a mangé les pruneaux», en *Le Bec en l'air* (mayo 1897), pequeña antología incluida en *Oeuvres anthumes*, op.cit., pp.768-770.

73 *Ibid.* p.770: «Grâce au tube de Crookes, qui ne me quitte jamais, et un accumulateur d'une énergie peu commune, je photographiai Jujules, suivant le procédé dont se sert Roentgen pour photographier à travers les substances opaques. / Le cliché confirma mes prévisions. On y apercevait clairement, dans l'estomac de mon petit Jujules, les sept noyaux des pruneaux qu'il avait dévorés.»

por el pequeño de la situación fuese a ser: «*Bon bien*, la próxima vez no me tragaré los huesos de aquello que me coma sin permiso»; sin embargo, para un niño que estaba «muy al corriente de los descubrimientos modernos», la deducción fue: «la próxima vez que tome alguna cosa del buffet, será de sustancias insensibles a los rayos-x».⁷⁴ ¡Bien visto!, aunque tal vez sería más fácil ponerse la ropa interior tejida con hilo de plomo que no tardó en anunciarse en prensa para protegerse de miradas indiscretas.

También Edwin Abbott Abbott, el autor del primer relato sobre otras posibles dimensiones, hablaba de vísceras puestas al descubierto por ojos de perspicacia insólita. Cuando Esfera conduce a Cuadrado a la tierra de Tres Dimensiones, éste se descubre capaz de ver los intestinos de todos sus paisanos de Planilandia.⁷⁵ El osado Cuadrado colige que avanzando a la región de la Cuarta Dimensión sería capaz de ver los interiores de las casas tridimensionales, los secretos de la tierra y los intestinos de todo ser vivo sólido, incluidas las divinas esferas. Aquella región sería una suerte de Pensamientolandia, donde «podría ver en pensamiento los interiores de todas las cosas sólidas».⁷⁶ Una década escasa más tarde de que Abbott escribiera su parábola, la ficción se tornaba, como tiene por costumbre, en realidad, y los rayos-x permitían escrutar

74 *Ibid.* p.770: «Fort de ma découverte, je voulus confondre l'enfant. / Mais ce dernier, très au courant des découvertes modernes, me répondit cyniquement: –La prochaine fois que je prendrai quelque chose dans le buffet, ce sera des substances insensibles aux rayons X.»

75 ABBOTT, Edwin A[bbott], *Flatland: A Romance of Many Dimensions by a Square*, Londres: Seeley & Co., 1884; reed. Boston: Roberts Brothers, 1885, p.135: «[...] my Lord has shown me the intestines of all my countrymen in the Land of Two Dimensions by taking me with him into the Land of Three. What therefore more easy than now to take his servant on a second journey into the blessed region of the Fourth Dimension, where I shall look down with him once more upon this land of Three Dimensions, and see the inside of every three-dimensional house, the secrets of the solid earth, the treasures of the mines in Spaceland, and the intestines of every solid living creature, even of the noble and adorable Spheres». PAWLOWSKI, Gaston De, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension, op.cit.*, cap. XLIV: «Au-delà des formes naturelles», p.220: «Sans blessure apparente, sans ouverture visible, certains organes se trouvèrent transportés en dehors du corps [...]».

76 *Ibid.*, p.138-139: «Or if it indeed be so, that this other Space is really Thoughtland, then take me to that blessed Region where I in Thought shall see the insides of all solid things. There, before my ravished eye a Cube, moving in some altogether new direction, but strictly according to Analogy, so as to make every particle of his interior pass through a new kind of Space with a wake of its own, shall create a still more perfect perfection than himself, with sixteen terminal Extra-solid angles, and Eight solid Cubes for his Perimeter. And once there, shall we stay our upward course? In that blessed region of Four Dimensions, shall we linger on the threshold of the Fifth, and not enter therein? Ah, no! Let us rather resolve that our ambition shall soar with our corporal ascent. Then, yielding to our intellectual onset, the gates of the Sixth Dimension shall fly open, after that a Seventh, and then an Eighth –».

los entresijos de los cuerpos sólidos y opacos. Apuntar que, del mismo modo que en Planilandia estaba prohibido mencionar e incluso pensar en una tercera dimensión, en la tierra de Tres Dimensiones estaba prohibido mencionar otras posibles dimensiones, por lo que Cuadrado, arrojado por Esfera de nuevo a Planilandia, acaba encerrado por hablar de terceras dimensiones. Incomprendido y encerrado por loco acababa a ojos de Platón quien, habiendo escapado de la caverna y visto desde fuera la realidad ideal, quisiese regresar para ilustrar a aquellos que seguían encadenados; eso si es que al regresar recordaba algo de lo visto.⁷⁷ A pesar de que *Planilandia* fue un auténtico *best seller*, reeditado nueve veces entre su publicación en 1884 y 1915, ni fue traducido al francés ni, al parecer, se encontraba entre los fondos de la Bibliothèque Nationale ni entre los de la biblioteca de Sainte-Geneviève, con lo que no es probable que Duchamp lo leyese aunque tuviese noticia del relato de Abbott, así como de las teorías hiperfísicas de Howard Hinton, a través del tratado de Elie Jouffret y el relato de Gaston de Pawlowski.

«Novia... esqueleto», decía Duchamp a propósito de ese «depósito de esencia de amor» que era «puesta al desnudo eléctrica».⁷⁸ Y ¿qué es una radiografía sino una puesta al desnudo eléctrica? Escuchando a Duchamp no es difícil pensar en todos los desnudamientos, literarios y literales, propiciados por los rayos-x. Desnudamientos eléctricos con que sacar a la luz secretos como los de Jujules o misterios como los descubiertos por Cuadrado para estar en el secreto de las cosas. Duchamp estaba en ese corte más jugoso de la anatomía de su novia, a la cual convendríamos con Jean Clair en calificar de *écorché*, «un amasijo de órganos indescriptibles, un interior sin exterior, entrañas sin piel», tal y como los teóricos de la cuarta dimensión consideraban que nuestro organismo sería visto por sujetos cuatridimensionales.⁷⁹ Duchamp estaba en el secreto de los cuerpos

77 La cuarta dimensión se asociaba a menudo a la «cosa-en-sí» de Kant y al mundo de las ideas de Platón. Conocimientos indirectos de una realidad esencial y más elevada.

78 DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, n°155: «**Mariée... Squelette** –/ arbre type –/ appareil d'horlogerie/ Moteur aux cylindres bien faibles/ Magneto désir (étincelles de vie constante)/ Réservoir à essence d'amour/ **Mise à nu électrique.**/ Étincelles artificielles/ **Épanouissement.**»

79 CLAIR, Jean, «**Sexe et topologie**» [E: Érotisme], en CLAIR, Jean (ed.), *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, vol.III: Abécédaire, op.cit.*, p.52-59, cita p.55: la *Mariée*, «a subi un étrange renversement d'apparence, quelque chose comme un doigt de gant qu'on retournerait. Dans le Verre, elle se présentait à l'œil comme une sorte d'écorché, un amas d'organes indescriptibles, un intérieur sans extérieur, des entrailles sans peau –conforme en cela à ce que les théoriciens de la quatrième dimension –de Poincaré à Pawlowski– imaginaient concernant la façon dont notre organisme serait vu par des observateurs quatridimensionnels. En revanche, dans *Étant donnés*, elle apparaît comme une enveloppe sans intérieur, une carcasse vide, un moule en creux, une coque sans chair, une pellicule, un leurre». «Sur le Verre, la Mariée, projection tridimensionnelle d'une entité

y en el secreto aun más profundo de los mecanismos que rigen lo visible. Los desnudamientos duchampianos dejan translucir estructuras biológicas, plásticas y culturales latentes, «visibles o subyacentes», como apuntaba Duchamp.⁸⁰ De aquí que digamos que los rayos-x constituyeron un recurso revelador de lo invisible tanto formal como procesual; es decir, como registro infraleve en vidrio y como proceso heurístico de conocimiento. Además, las radiografías evidenciaban la reversibilidad de las formas y los sentidos y la inminencia de los contactos que fascinaban a Duchamp. «Ver es tener a distancia», decía Merleau-Ponty, diciendo la esencia de la poética duchampiana y de la técnica radiográfica, una paradigmática «técnica del cuerpo» que «figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne».⁸¹ De forma tremendamente bella y clarividente, Merleau-Ponty enunciaba el maravilloso poder de la pintura que, como la radiografía, «da existencia visible a lo que la visión profana creía invisible» y nos permite «à-voir la voluminosidad del mundo».⁸² No podría decirse mejor; así que, dejemos que resuenen de nuevo sus palabras: la pintura da existencia visible a lo que la visión profana creía invisible y nos permite à-voir la voluminosidad del mundo.

Es interesante recordar que Duchamp pintó la *Novia* en agosto de 1912, durante su estancia múniquesa. Duchamp había llegado a la ciudad bávara el 18 de julio y se quedaría hasta primeros de octubre. Robert Lebel consideraba que «la atmósfera entonces particularmente estimulante que un artista atento podía

quatriddimensionnelle se présente comme un amas d'organs sans surface, une sorte de dedans sans dehors. Dans *État donné*, à l'inverse, c'est une pellicule sans intérieur, un dehors sans dedans.» (p.58). CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie*, op.cit., 1977, p.25: el «corps physique» de la *Mariée*, «aux yeux d'un observateur tridimensionnel, se réduira à n'être plus qu'un écorché (le «squelette» ou «pendu femelle») tandis que son corps «astral», la «Voie lactée», rayonnera à partir d'elle, émanation fluide de son corps terrestre, ensemble enfin de «ses vibrations splendides»».

80 Ver nota nº7.

81 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, op.cit., cita p.26: «Voir c'est avoir à distance». «Toute technique est «technique du corps». Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair. Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce *visage*, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau» (p.33).

82 *Ibid.*, p.26: «elle [la pintura] donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible» y nos permite «à-voir la voluminosité du monde». Esta «vision dévorante, par-delà les «données visuelles», ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite comme l'homme sa maison». El acertado juego de palabras que hace Merleau-Ponty conjugando «avoir» y «voir» no es traducible, con lo que es preferible respetarlo en francés.

respirar allí parece haber tenido en él un efecto de los más tonificantes».⁸³ Allí los rayos-x seguían de plena actualidad dado que Röntgen continuaba siendo el director del Instituto de Física de la Universidad de Munich y que precisamente ese julio se había demostrado que los rayos-x eran una radiación electromagnética análoga a la luz visible, cosa hasta entonces sólo supuesta.⁸⁴ A diferencia de otros de los numerosos artistas que confluyeron en aquel hervidero cultural en aquellos años, no hay noticias de que Duchamp acudiese a conferencias o exposiciones en el Instituto de Física y no es probable que lo hiciese; donde sí acudió fue al Deutsches Museum, que albergaba una nutrida colección de instrumentos radiológicos y realizaba exposiciones semejantes a aquellas a las que Duchamp acudía con asiduidad en el museo de Arts et Métiers de París. Tuviese o no que ver, lo cierto es que fue en esos cuatro meses en Munich cuando Duchamp resolvió desprenderse de lo meramente retiniano y volcarse en un arte que diese cuenta de lo invisible y de sus manifestaciones; y fue entonces cuando decidió abandonar el lienzo en beneficio del vidrio como lugar más apropiado para los intercambios energéticos que le intrigaban. Allí comenzó a maquinar el *Gran Vidrio*, pintando los que acabarían siendo sus bocetos: las dos versiones –en dibujo y acuarela– de la *Virgen*, el *Paso de la virgen a la novia*, la *Novia* y el *Mecanismo del pudor / Pudor mecánico*. Duchamp descartó entonces lo retiniano para quedarse con lo *mentale* del arte por la conciencia de la imposibilidad de ver en absoluto; o, más precisamente, por la conciencia de la imposibilidad de conocer la realidad por completo. ¿Y no era eso precisamente lo que habían evidenciado los rayos-x y sus particulares «retrasos en vidrio»? ¿No habían revelado de forma irrefutable lo parcial de nuestra visión y conocimiento de las cosas? Y, aún mejor, ¿no eran, literalmente, una «mirada abierta a lo invisible»?⁸⁵

83 LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, op.cit., p.14: Lebel consideraba que «l'atmosphère alors particulièrement stimulante qu'un artiste averti pouvait y respirer semble avoir eu sur lui un effet des plus tonifiants». CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie*, op.cit., p.20: «Il est difficile aujourd'hui d'imaginer précisément ce que fut le climat intellectuel de cette fin de siècle où le scientisme le plus borné pouvait aller de pair avec les élucubrations les plus folles concernant la survie, la réincarnation et l'évocation des esprits. [...] De même que l'invention [«invention?】 des rayons X par Roentgen avait révélé qu'au delà du spectre des rayonnements visibles à l'œil, s'étend tout un domaine des rayonnements obscurs, capables d'impressionner la plaque sensible, de même le corps lui-même émettait son propre rayonnement, invisible à l'œil et cependant capable d'être enregistré par la plaque photographique». A pesar del apunte, Clair pasaba por encima de la estancia estival de Duchamp en Munich.

84 NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen. Discoverer of the X-Ray*, Tucson (Ar.): University of Arizona Press, 1971, p.217-18. TUTTON, B.E.H., «Crystal Structure Revealed by Röntgen Rays: A Glimpse of the Molecular Architecture of Solids», *Scientific American Supplement*, nº74, 21 de diciembre 1912, p.391.

85 DENIS, Léon, *Dans l'invisible Spiritisme et médiumnité. Traité de Spiritisme expérimental*, París:

Inmediatamente antes de ir a Munich, Duchamp acudía a la representación de *Impressions d'Afrique* con Apollinaire, Francis y Gabrielle Buffet-Picabia, e inmediatamente después, de nuevo los cuatro viajaban a la casa familiar de Gabrielle en las montañas Jura. Allí se cocieron muchas cosas; entre otras, las meditaciones estéticas de Apollinaire, aunque el grueso de ellas ya hubiese sido publicado a modo de artículos, y la necesidad de contar con otros espacios expositivos distintos a los salones oficiales, incluido el oficializado Salón de los Independientes. Después de que Gleizes sugiriese, con el apoyo de los otros dos hermanos Duchamp, que Marcel retirase el *Desnudo bajando una escalera nº2* del Salón de los Independientes de ese año, la relación con los de Puteaux se diluyó, al ritmo que aquella con los Picabia y con Apollinaire se intensificaba.⁸⁶ Es cierto que en alguna ocasión Duchamp apuntó que Guillaume Apollinaire a menudo no sabía lo que decía, pero no lo es menos que en alguna otra reconoció la clarividencia de sus meditaciones estéticas con respecto a la época, incluido su trabajo.⁸⁷ En el caso de Duchamp, como en el de Picasso, De Chirico, Picabia y otros, Apollinaire hizo algunas de las consideraciones más luminosas acerca tanto de las inquietudes del artista como de la trascendencia de su obra. En sus meditaciones sobre *Los pintores nuevos*, que era como iba a titular el texto, meditadas en parte durante aquella estancia en Jura, Apollinaire daba en el clavo del arte de Duchamp y de esos pintores nuevos que defendía. Duchamp, decía, había abandonado «el culto a las apariencias» para lanzarse a «penetrar la naturaleza misma» de las cosas.⁸⁸ O lo que es lo mismo: Duchamp

Librairie des Sciences Psychiques, 1904, p.195: «Ainsi, la plaque photographique, ce «regard ouvert sur l'invisible» devient le témoin irrécusable du rayonnement de l'âme humaine». Esta expresión con que Léon Denis describía la placa fotográfica no sólo es aplicable aún con mayor justicia a la placa radiográfica sino a los propósitos confesos de Duchamp y otros de sus contemporáneos. ASHTON, Dore, «An Interview with Marcel Duchamp», *Studio International*, CLXXI, junio 1966, pp.244-247, cita p.245: «I'd say I liked the fourth dimension as one more dimension in our lives... Now, you know, I live in three dimensions. It was mostly talk with us, but it did add an extra-pictorial attraction». CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie, op.cit.*, p.21: cita el texto de Denis, pues «il établit une correspondance très nette entre la photographie hypothétique d'un «corps astral» et des phénomènes dont par ailleurs la réalité scientifique ne pouvait être mise en doute: d'une part les rayons X, d'autre part, hypnotisme».

86 Recordar que Apollinaire conocía a Duchamp a finales de 1911, a través de Gleizes, Metzinger y Léger (tras el Salon d'Automne). Es probable que en alguna conversación surgiera la cuestión de la cuarta dimensión, a la que Apollinaire había hecho referencia recientemente, en la conferencia que había dado con ocasión de la exposición en la Galerie d'Art Ancien et d'Art Contemporain (20 noviembre – 16 diciembre 1911).

87 Sin duda, las consideraciones de Apollinaire sobre los cabecillas plásticos y los aires de su época constituyen uno de los testimonios clave para comprender lo que se cocía en los talleres de aquellos.

88 APOLLINAIRE, Guillaume, «Marcel Duchamp», en *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en*

había abandonado el realismo académico y falaz que venía practicándose, a tono con el positivismo científico decimonónico, para sustituirlo por un realismo con más capas de significado, acorde a la realidad que la ciencia, la tecnología y la filosofía estaban revelando; esto es, como pura posibilidad, incierta y variable.

Apollinaire sostenía que el empeño de Duchamp era «separar de su arte todas las percepciones que pudiesen devenir nociones»;⁸⁹ algo muy a tono con los propios planteamientos de Apollinaire, para quien aquello llamado «cubismo» había muerto desde el mismo momento en que algunos, como Gleizes y Metzinger, habían tratado de sistematizarlo; de ahí el fastidio del poeta cuando Eugène Figuière adoptó como título para sus reflexiones el de *Los pintores cubistas*. ¡Qué disgustos le daban los editores, cambiándole los títulos o las palabras! Como en aquella ocasión que rememoraba Alberto Savinio en un número especial de *L'Esprit Nouveau* dedicado al poeta en 1924. Savinio recordaba la última ocasión en que había ido al apartamento del 202 boulevard Saint-Germain, a principios del verano de 1914, y haberse encontrado a Apollinaire corrigiendo *El poeta asesinado* tan atónito como indignado porque el editor había tenido a bien transformar en «merle» un necesario «merde».⁹⁰ Bien sabían ambos que cada letra cuenta. En la práctica artística de Duchamp, decía Apollinaire, diciéndolo también de sí mismo, no hay nada de literatura porque todo es poesía.⁹¹ Nada sobra, todo es efectivo y todo está minuciosamente orquestado. Más vale, cuando no se trata de cuestiones estéticas, sino de «energías», como apuntaba Apollinaire a propósito de Duchamp; de energías eróticas y humorísticas con que sacar a la luz la realidad esencial de las cosas. Y no es trivial vincular este desnudar, descarnar y desentrañar la realidad con el proceder de los rayos-x y de las huellas de su paso a través de los cuerpos. Como había visto bien Apollinaire, «hay huellas de seres en los cuadros de Marcel Duchamp».⁹² A lo que

prose complètes, vol.II, *op.cit.*, p.47: «[...] Marcel Duchamp n'a plus le culte des apparences»; y añadía: «Il se sert ensuite de formes et de couleurs, non pour rendre des apparences, mais afin de pénétrer la nature même de ces formes et de ces couleurs» (*ibid*). Merece señalarse que el retrato que Duchamp dio a Apollinaire para incluir en las *Meditaciones* fue el que Heinrich Hoffmann, el fotógrafo más reputado de Munich y que sería fotógrafo personal de Hitler, le tomó allí en 1912.

89 *Ibid.*, p.47: Duchamp pretendía «écarter de son art toutes les perceptions qui pourraient devenir notions».

90 SAVINIO, Alberto, «L'Adieu au poète», *L'Esprit Nouveau*, nº6 (número especial Apollinaire), 1924, s.p. Savinio dedicó otro texto al poeta, «In poetae memoriam», en este número.

91 APOLLINAIRE, Guillaume, «Marcel Duchamp», en *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, *op.cit.*, p.47: la literatura «disparaît de son art, mais non la poésie».

92 *Ibid.*, p.48: «Il y a des traces d'êtres dans les tableaux de Marcel Duchamp». Apollinaire añadía que «Duchamp est le seul peintre de l'école moderne qui se souci aujourd'hui (automne 1912)

podríamos añadir que no cualquier huella sino huellas sustanciales de contactos y de transformaciones e intercambios energéticos; trazas de seres profundas e infralevés como las que dejan los rayos-x en zonas liminares más que semejantes a los retrasos en vidrio de Duchamp, umbrales inquietos donde se conjugan el exterior y el interior de los cuerpos, lo visto y no visto.

Desvelar el pensamiento: *Portrait de joueurs d'échecs*

El otro mito más asociado a los rayos-x era esencialmente el mismo del que venimos hablando, puesto que también se trataba de poner al desnudo; el matiz estaba en que, en este caso, el objeto de los desvelos era el pensamiento. Un desnudar más indiscreto aún, si cabe, que iba a revelar las vergüenzas no físicas sino de carácter del radiografiado. Desentrañar la mente y el verdadero carácter del individuo, aquello que habían pretendido hacer Lavater a partir de siluetas, Gall a partir del sistema óseo, Duchenne de Boulogne a partir del sistema muscular y Charcot del sistema nervioso e integumentario –dérmico–, ahora parecía ir a lograrse por medio de los rayos-x.⁹³

A comienzos de 1896, Thomas Alba Edison, siempre al quite de los descubrimientos de otros y que se había apresurado a emular los experimentos de Röntgen, afirmó para risa de muchos y estremecimiento de otros que iba a

de nu (*Le Roi et la Reine entourés de nus vites; Le Roi et la Reine traversés par des nus vites; Nu descendant un escalier*)» (p.48). Insólito interés de Duchamp por el desnudo, que era insólito en sí mismo y por los modos en los que lo presentó. Apollinaire reprodujo el primero y el tercero, además del *Portrait de Joueurs d'échecs* y de *Jeune homme triste en un train*.

93 Ver anexo de publicaciones periódicas contemporáneas al descubrimiento. CAZE, L., «La Photographie de la Pensée», *La Revue des Revues*, nº24, 15 de febrero 1898, p.438-442. JORDAN, David Starr, «The Sympsychnograph: A study in impressionist physics», *Appleton's popular science monthly*, nº49, 1896, pp.597-602. SPEED, J.G., «The Brain, x-rays and cinematograph», *Westminster Review*, nº175, marzo 1911, p.269-273. ANÓNIMO, «Ça & La: Crane de boxeur», *Le Progrès*, nº1291, sábado 22 de abril 1911: médicos norteamericanos y alemanes quisieron someter el cráneo de Jack Johnson a los rayos-x para medir su espesor, comprobando que su «exceptionnelle boîte crânienne» estaba en unos 18mm. MARIE, Charles, *Rimes Féminines. Et Rimes Diverses*, Lyon: A.Rey, 1898, p.105: soneto «La discretion et les futures rayons x» (fechado 3 mayo 1896): «Il n'est personne, parmi nous tous, que je sache, / Qui ne soit obligé de garder un secret, / Aucune femme vertueuse qui ne cache / En son cœur un désir, un espoir, un regret. // L'honneur parfois nous force à celer une tache, / Etre sincère et franc n'est pas être indiscret, / Et tout ce que l'on voile est doublé d'un attrait / Par le charme de l'inconnu qui s'y rattache. // Mais si déjà pudeur et réputation / Sont, grâce à l'hypnotisme, à la discrétion / Des curiosités de la foule insensée, // Que doit-il advenir quand plus tard on pourra, / Avec des rayons X que l'on découvrira, / Comme à travers la chair lire dans la pensée!»

ser capaz de radiografiar el cerebro humano vivo. Al parecer, William Randolph Hearst le había enviado un telegrama el 5 de febrero pidiéndole si, «como un favor especial al Journal se encargaría de hacer una catodografía del cerebro humano».⁹⁴ Edison aceptó el reto casi tan rápido como tuvo que reconocer su fracaso. En una de las caricaturas que dieron cuenta de la noticia aparecía Edison como el *showman* que era, subido a las tablas de un teatro y posando para las cámaras, retratistas y reporteros de la prensa. Podría parecer que está haciendo una demostración de la proeza, dado que un *paperboy* lleva en la mano un diario que ya grita «EXTRA. Edison examina el cerebro del hombre»; pero está posando: pulsando con la derecha el interruptor de lo que podría ser una bobina Ruhmkorff que fuese a inyectar energía al tubo de Crookes situado sobre la mesa, como pendiente de un hilo, y agarrando la pera de una cámara de fotos con la izquierda. Está claro que así no va a hacer ninguna radiografía. O bien Edison no había sido en absoluto riguroso con su puesta en escena o bien el caricaturista tenía poca idea de lo que andaba dibujando. H.A. Falk – que bien podría haberse llamado «H.A. Fake»– falsificó una radiografía cerebral con intestinos de gato haciendo de pliegues y repliegues de masa encefálica dispuestos a modo de cerebro, pero no se tardó en desmentir el truco.

Los procedimientos ideados para radiografiar el cerebro podrían resumirse en dos: el enunciado por Jean-Louis Dubut de Laforest, que tenía algo de radioscopía, y el enunciado por Louis Darget, que tenía más de radiografía. El Dr. Zorn, personaje enigmático del relato de Dubut de Laforest con el que nos encontramos antes, se proponía descubrir algo acerca de un anciano amnésico que había aparecido en Plogoff. «¡Con ayuda de los rayos-x me será

94 FUCHS, Arthur, «Edison and Roentgenology», *American Journal of Roentgenology and Radium Therapy*, vol.LVII, nº2, febrero 1947, pp.145-146, p.150 y p.152, cita p.152: «Will you as an especial favor to the Journal undertake to make a Cathodograph of human brain. Kindly telegraph answer our expense». El término «catodografía» era otro de los empleados para referirse a las imágenes de rayos-x. Fuchs recogía la trayectoria de patentes de Edison: fonógrafo, bombilla, *kinetoscopio*, «tubos Edison», que no eran otra cosa que varias versiones del tubo de Crookes de diversos tamaños y potencias, y fluoroscopio. Así como el fonógrafo había sido patentado por él aunque ideado antes por Charles Cros, el fluoroscopio había sido inventado por otros aunque sea el suyo el que se recuerde. En febrero de 1896, el profesor Salvioni de Perugia inventó un visor con una pantalla fluorescente para ver el interior de seres vivos que llamó *cryptoscopio*; al mismo tiempo, el profesor McGie desarrolló en Princeton otro con el nombre de *skiascopio*. Como vemos, el *fluoroscopio* de Edison, presentado por primera vez al público en la National Electrical Exhibition de Nueva York aquel 1896 donde aprovechó para ponerlos a la venta, no fue el primero pero sí el más publicitado. MOFFET, Cleveland, «The Röntgen Rays in America», *McClure's Magazine*, nº6, abril 1896, p.420: a propósito del envite de Edison. KEVLES, Bettyann Holtzmann, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 1997, p.36: recoge la anécdota de Edison.

posible leer en el cerebro de mi enfermo, tan claramente como en un libro!», decía.⁹⁵ Zorn sostenía que si «se exagera el tiempo de pose», «la caja craneal se torna transparente». «Proyecte en la frente del sujeto el rayo de una ampolla [de Crookes]; deje el cráneo empaparse de esta luz extraña durante diez o quince minutos ¡y el cráneo perderá su opacidad!»⁹⁶ Esta suerte de radioscopia de Philippe Zorn reveló, en efecto, el interior de la caja craneal del anciano y que aquello que le impedía recordar absolutamente nada era una astilla de madera clavada en la zona cerebral de la memoria; no obstante, Zorn sabía que, si bien éstos servían como método diagnóstico, «los rayos-x nunca tendrán el poder de irradiar las conciencias».⁹⁷ Louis Darget sostenía que el cuerpo humano produce naturalmente sus propios rayos-x, unos «rayos vitales» o «rayos-v» que, de ser registrados, permitirían desentrañar los secretos del ser humano.⁹⁸ El procedimiento empleado por Darget para «fotografiar los pensamientos» era colocar una placa sensible y un aparato «radiógrafo portátil» en la frente del sujeto y esperar a que los pensamientos de éste quedasen inscritos en la placa: planetas, cosas, animales o personajes célebres como Beethoven eran las cosas que la gente tenía en mente.⁹⁹

95 DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis, *La Môme-Réséda*, op.cit., p.79: «[...] à l'aide des Rayons X, il me sera permis de lire dans le cerveau de mon malade, aussi clairement que dans un livre!» decía Zorn y, de no ser capaz de curarle, «je connaîtrau au moins l'origine de son étrange maladie mentale».

96 *Ibid.*, p.93: Si «on exagère le temps de pose et la boîte crânienne devient transparent! [...] je suis certain qu'il est aisé de réussir. Projetez sur le front du sujet le rayonnement d'une ampoule; laissez le crâne s'imbiber pendant dix ou quinze minutes de cette lumière étrange, et le crâne perdra son opacité!»

97 *Ibid.*, p.103: «les Rayons x n'auront jamais le pouvoir d'irradier les consciences».

98 DARGET, Louis, *Exposé des différentes méthodes pour l'obtention de photographies fluïdo-magnétiques et spirites, Rayons V (Vitaux)*, París: Éditions de l'Initiation, 1909. Los «rayos-v» estaban entre la miríada de radiaciones aparecidas después de los rayos-x. La «lumiére noire» de Gustave Le Bon –defendida y desmentida en poco tiempo– y los «rayos-n» de Santini de Riols son otras dos formas de radiaciones vitales como la que enunciaba René Blondlot en 1903 y que daría mucho que hablar en los años diez. El texto de Darget era uno de los volúmenes de la biblioteca de Apollinaire: BOUDAR, Gilbert, DÉCAUDIN, Michel, *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, vol.I, op.cit., p.52. La tesis de Jules Romains era la de una «visión paróptica» que permitiría «ver» con todo el cuerpo –seríamos como serafines cubiertos de ojos. Darget colocaba la plaquita sobre la zona cutánea cuyo interior se quería visualizar; Romains observaba con toda la epidermis. Le BON, Gustave, «La nature et les propriétés de la lumière noire», *Revue Scientifique*, 4ª serie, vol.V, enero-junio 1896, pp.241-243. En este número había dos artículos dedicados a la «fotografía de cuerpos opacos». SANTINI de RIOLS, E.-N., *Le Succès dans la vie. Ou l'influence sur ses semblables par le magnétisme, l'hypnotisme et les rayons-N*, París: l'Union Psychique, 1909 (3ªed).

99 Darget seguía el procedimiento de Hippolyte Baraduc, otro paracientífico deseoso de registrar

La forma que daba Darget a la «fotografía del pensamiento» era la misma que venían dándole los caricaturistas a este mito radiográfico desde el descubrimiento de los rayos-x. El 15 de febrero de 1896 el *Literary Digest* publicaba una de estas caricaturas bajo el epígrafe «Algunos interiores» en la que aparecían el emperador alemán, que sólo se tenía a sí mismo en la cabeza, el presidente norteamericano un ganso, Salisbury un guante de boxeo y el sultán un tigre de Bengala. Esta era la forma habitual de caricaturizar las radiografías cerebrales de «monomaniacos» cuyo carácter podía reducirse a un único atributo, objeto o animal, como el fuelle, el tonel o el asno que caracterizaban a otros de quienes aparecían en la ilustración. Caso aparte era el de individuos más complejos como Ramón Gómez de la Serna quien, entusiasmado con la nueva tecnología óptica, no dudó en hacerse un retrato radiográfico para descubrir qué demonios tenía en la mollera. En enero de 1925, *Martin Fierro* publicaba la «instantánea del cerebro de Ramón», revelando que lo que éste tenía en la sesera era el mismo revoltijo de cachivaches que albergaba en sus torreones; esto es: relojes, copas y botellas, una pipa, un barril, unos anteojos, cámaras fotográficas y prismáticos, un tranvía, un gramófono, una bicicleta, un revólver, un trasero o un molinillo de café. Muchos elementos de este muestrario de caprichos ramonianos los habríamos podido encontrar en una análoga instantánea del cerebro de Duchamp. «Yo tenía ganas de tener una fotografía obtenida por medio de los rayos X», apuntaba Ramón a propósito de su «retrato radiográfico», «porque, ¿qué cráneo tenía yo? ¿No sería bueno conocerle alguna vez, y saber qué tipo de chato tendría yo cuando estuviese en el otro mundo de los chatos?»¹⁰⁰

«por impresión» los pensamientos y las emociones cuyos experimentos inspiraron también las investigaciones de Besant y Leadbeater en sus «formas de pensamientos». Baraduc generaba un campo eléctrico con una bobina de Ruhmkorff y situaba una placa sensibilizada sobre un sujeto dormido o recién muerto pretendiendo obtener –sin cámara fotográfica o aparato radiográfico– la impresión de la «fuerza vital», el aura o la emanación de pensamientos y emociones, que denominaba «psiquicono». BARADUC, Hippolyte, *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, París: Carré, 1896, pp.4-5: «L'invisible fluidique se manifeste par sa propre force lumineuse intime et intrinsèque [...] Il faut en un mot savoir induire le courant psycho-odo-fluidique que la plaque enregistre sur son trajet». Con un aparato de su invención llamado «biomètre», Baraduc consideraba que era posible identificar y medir los diversos estados vibratorios del alma o energía vital (p.194). BARADUC, *Méthode de radiographie humaine. La force courbe cosmique. Photographie des vibrations de l'éther. Loi des auras*, París: Ollendorf, 1897, p.21: pretendía medir las energías humanas y las energías del cosmos, que llamaba «zoetélicas» o «fuerzas etéreas Z» que decía tenían que ver con las fases solares y estaciones. Cabe señalar que Baraduc situaba sus imágenes lejos de la llamada fotografía espiritista, dado que, a diferencia de aquellos fotógrafos, a él jamás se la habían «aparecido» las emanaciones que registraba.

100 GÓMEZ De La SERNA, Ramón, «Mi retrato radiográfico», dentro de «Mi autobiografía», en *La sagrada cripta del Pombo* (1924), Madrid: Visor, col. «Letras madrileñas contemporáneas» nº2, 1999, pp.665-668, cita p.665.

«Además», seguía diciéndose, «¿y si por casualidad yo tenía alguna sorpresa dentro de la cabeza, uno de esos misterios de la Naturaleza, por los que a lo mejor se encuentra un abrelatas, o quien dice un abrelatas, un abrochador o un alfiler en el fondo de la sesera? ¿Y si dormido en alguna ocasión, alguna vez me hubieran pegado un tiro silencioso y tuviese la bala incrustada en la cabeza? ¿Y si alguna idea recalcitrante estuviese enquistada en mi caletre? ¿Y si por generación refleja –que podríamos decir– hubiese en mi mente una imagen de mujer, personaje para una novela, ya cansado de esperar su hora?»¹⁰¹ Ramón se debatía entre la inquietud de conocerse, de conocer su «faz más duradera» para poder reconocerse el día de mañana entre los muertos y no ponerse la cabeza de otro, y la preocupación por someterse a la acción de aquellos funestos rayos. «¿Y si me arde la cabeza con los rayos X, o me desaparece, porque, como después dirá el doctor, yo no era propicio sino propiciatorio?»¹⁰² Por fin acudió a hacerse la «fotografía macabra» y comenzó a componerse como si fuese a hacerse «un vulgar retrato de americana» hasta darse cuenta del absurdo pues yendo a hacerse ese retrato, «podía ir de cualquier manera, despeinado, con un cuello y una corbata cualquiera y con las cejas peinadas al revés, como las suele suceder a menudo, igual que al pelo de gato de los sombreros de copa. Nada de eso iba a salir en la foto».¹⁰³ Nada de eso iba a salir en la foto pero todo aquel dispuesto a retratarse de aquella manera se recomponía por si acaso. «Sonría, por favor», solicitaba un radiógrafo ambulante a un campesino en una de las caricaturas publicadas sobre la nueva fotografía funesta en el *Punch*. Or *The London Charivari* a comienzos de 1896. Y el solícito campesino sonreía apoyado en su guadaña; aunque, probablemente, su sonrisa no tardase en declinar en mueca, al descubrirse encarnando o, más bien, descarnado como la misma muerte.

«El amable y sabio doctor me esperaba. Que me perdone, pero tenía el aspecto siniestro de esos prestidigitadores que en la cámara oscura cortan la cabeza a un hombre, la enseñan después a los espectadores, y, por fin, se la colocan de nuevo al degollado, que resucita».¹⁰⁴ Ramón no era el primero ni el último en ver a los radiólogos como prestidigitadores en cuyas manos lo visible bascula en lo invisible y viceversa. Él estaba al cabo de estos espectáculos de fantasmagorías como los ofrecidos en el Cabaret du Néant o La Taberna de la Muerte, situado en el Infierno del boulevard de Clichy y que consideraba una

101 *Ibid.*, p.665.

102 *Ibid.*, p.665.

103 *Ibid.*, p.666.

104 *Ibid.*, p.666.

de las atracciones más originales del quartier de Montmartre. Los cuadros que cubrían las paredes de la sala eran dioramas en los que al invertirse la iluminación, donde se veían hombres combatiendo aparecían esqueletos, el tronco de un guillotinado se disolvía sobre el tablado hasta no quedar más que los huesos, y un baile se convertía en una *danse macabre*. Pero lo mejor estaba en la Cámara de la Muerte. Una habitación cuyas tinieblas desentrañan dos cirios situados a ambos lados de un nicho abierto en la pared.

«Poco a poco una luz pálida tirando a verde empieza a iluminar el féretro, y entonces se ve que éste se halla ocupado por una joven muy bonita vestida con una mortaja blanca que parece hecha por una modista a la moda. La joven no está muerta, pues sonríe y mira descaradamente. Pero pronto su rostro cambia de expresión. Sus ojos se hunden, su faz se torna pálida y lívida, sus mejillas se ponen verdosas. No cabe duda de que está muerta. Pero no es esto lo peor. Poco a poco la cara se pone lívida, luego color de púrpura, y, por último, negra. Los ojos se hunden cada vez más en sus órbitas amarillentas. El pelo se va desprendiendo, la nariz se deshace en una mancha putrefacta. El rostro entero parece una masa semilíquida de corrupción. Luego todo aquello se pierde de vista y una calavera blanca y brillante ocupa el puesto donde antes se veía la hermosa cara de mujer. Hasta el sudario ha desaparecido y en el féretro sólo se ve un esqueleto. Luego la escena se hace a la inversa. Con igual lentitud que la que produce la disolución, los huesos vuelven a cubrirse de carne y el cuerpo se reconstituye; pero en vez de la joven hermosa y sonriente se contempla la cara mofletuda y las mejillas sonrosadas de un banquero o de un bolsista, que dando un salto, se sale de la caja y desaparece en la oscuridad. El del sermón dice que si cualquier persona del público quiere pasar por la metamorfosis puede hacerlo, pero generalmente no hay nadie que quiera hacer de cadáver aunque sea por unos minutos».¹⁰⁵

No es de extrañar que por regla general nadie quisiera verse en esa tesitura, pero Ramón, que se movía más bien en el terreno de lo extraordinario y de las soluciones imaginarias, sí quería ver qué facha iba a tener en «el mundo de los chatos». Tal vez pensaba en dar con su retrato radiográfico una pareja apropiada a su adorada «muerta-viva», esa célebre pintura que había pertenecido al duque de Rivas y que, según decía Ramón, daba consistencia a su decorado y todo lo volvía a la realidad. Aquella dama hermosamente encarnada por un lado y mondana y descarnada por el otro «pone orden en todas las cosas y nos señala la verdad», decía. Enterada y aún coqueta, la embriagadora mujer señala la realidad aflorada en el espejo, que es donde Ramón veía que su pintura

105 *Ibid.*, pp.139-140.

«se asoma a la clarividencia» mostrando la «paradoja alternada» que es vivir, verse y saberse, medio viva y medio muerta. «Hay una crudeza, un desgarré, una confidencia tan suprema en este cuadro, está tan demostrado y tan bien desarrollado el teorema, que a veces me paseo ante él contemplando lo que de insabido dice y lo que de difícil de decir proclama». ¹⁰⁶ En su inminente retrato radiográfico, Ramón iba a ver de nuevo, esta vez en sus propias carnes, cómo la muerte está inscrita, latente, en el cuerpo vivo.

«Me preparé, me quité el cuello duro, como se lo quita sobre el catafalco de la guillotina el guillotinado, y con inconsciente puerilidad me atusé un poco el pelo, y me hubiera rizado el bigote de buena gana si lo hubiera tenido. Una vibración especial, un chisporroteo de cabina de cinematógrafo se escuchó en la habitación; chispas ultravioletas revoloteaban alrededor de la máquina, y mi cabeza se proyectó como una placa de linterna sobre la placa-pantalla». ¹⁰⁷

«Así, de pronto, me sentí iluminado por dentro», seguía rememorando Ramón; aparecieron «todas las ideas fluorescentes, despiertas y, tengo que confesarlo, vi alguna telaraña en algún rincón. [...] Después noté que alguien apagaba la luz eléctrica en la íntima alcoba de mis pensamientos y mis recuerdos, y oí que el doctor me decía: «Ya está» [...]. Desde ese día siento dentro una especie de cicatriz que no se me cierra: la cicatriz de una quemadura debida al incendio que produjo la misma iluminación, y, después de ese día, he querido pensar muchas veces en ciertas ideas que yo sospecho haber tenido y que me resulta imposible hallar, como si hubiesen perecido en el golpe de magnesio interparietal, y yo siento en la cabeza un sedimento como de cenizas de algunas «greguerías». Gracias a que veo mejor las ideas que me han quedado, porque se impregnaron de la materia radiante tanto, que se las ve en la oscuridad como esos relojes cuyo horario y cuyas manillas están *fosforeados*». ¹⁰⁸

Si un abrelatas, un abrochador o un alfiler le preocupaban, descubrir el enjambre que tenía en la cabeza debió resultar, cuanto menos, inquietante para el «propiciatorio» de Ramón. A diferencia de aquel, Duchamp no quería una instantánea radiográfica sino un corte de la extensión del pensamiento, una sección de «todas las fracciones futuras y anteriores» del proceso mental desplegadas y retenidas en el espacio, decía. ¹⁰⁹ Es bien conocida la pasión de

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp.680-681.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.666.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp.667-668.

¹⁰⁹ Ver nota 53. Sobre este planteamiento bergsonian de que el pasado es motor de la experiencia presente y futura, ver el capítulo «El único realismo es el dinamismo».

Duchamp por el ajedrez; juego de estrategia de anticipación en que uno imagina, intuye y visualiza lo que piensa el adversario y opera una suerte de telekinesis, apuntalando con las piezas auténticas construcciones espaciales mentales. De octubre a diciembre de 1911, Duchamp se enfrascó en la elaboración del *Retrato de Jugadores de ajedrez*, visualizando y modelando los devaneos mentales de ambos ajedrecistas situados en una extensión espacio-temporal conformada por múltiples espacios yuxtapuestos, superpuestos y cabalgados los unos en los otros. En los cuatro bocetos en papel y quinto en lienzo podemos observar la partida de Duchamp: un primer movimiento en el que despliega el espacio, sencillamente, en espejo, con los perfiles contrapuestos de sus dos hermanos copando la práctica totalidad del papel; un segundo en el que la composición se complica y pasa a ser un conglomerado aéreo de rostros, piezas y fragmentos del damero observados a cierta distancia por los dos perfiles, también multiplicados, batidos en retirada. En el tercer movimiento, gracias a la acumulación de líneas fugándose hacia un fondo indeterminado, la composición se acelera y adquiere una profundidad notablemente mayor y los jugadores tienen tanta entidad, tanta realidad, diríamos, como sus jugadas, como el caballo que venía avanzando desde el primer boceto o el rey que se incorpora a la derecha. En el cuarto son las jugadas las que han adquirido el protagonismo, haciendo casi invisibles a los jugadores que reaparecen en el quinto, sumergidos y completamente integrados en el espacio indeterminado y en el tiempo distendido, extendido o suspendido, de la partida.

A propósito del retrato de jugadores de ajedrez, Duchamp aclaraba: «Utilizando una vez más la técnica de la *demultiplicación* en mi interpretación de la teoría cubista, pinté las cabezas de mis dos hermanos jugando al ajedrez, esta vez no en un jardín sino en un espacio indefinido. A la derecha se encuentra Jacques Villon y a la izquierda Raymond Duchamp Villon el escultor; cada cabeza está indicada por varios perfiles sucesivos en medio del lienzo, algunas formas simplificadas de piezas de ajedrez dispuestas al azar. Otra de las otras características de este cuadro es la tonalidad grisalla del conjunto».¹¹⁰ La

110 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.221: «en utilisant une fois de plus la technique de la démultiplication dans mon interprétation de la théorie cubiste, je peignais les têtes de mes deux frères en train de jouer aux échecs, cette fois non pas dans un jardin, mais dans un espace indéfini. À droite se trouve Jacques Villon et à gauche Raymond Duchamp Villon le sculpteur, chaque tête étant indiquée par plusieurs profils successifs au milieu de la toile, quelques formes simplifiées de pièces d'échecs disposées au hasard. Une des autres caractéristiques de ce tableau est la tonalité grisâtre de l'ensemble. On peut dire que généralement, la première réaction du Cubisme contre le Fauvisme fut l'abandon des couleurs violentes et leur remplacement par des tonalités atténuées. Ce tableau fut peint à la lumière du gaz pour obtenir cet effet d'atténuation lorsqu'on le regarde au jour». LINDE, Ulf, «La roue de bicyclette», en CLAIR, Jean (ed.), *Marcel Duchamp*.

démultiplication de Duchamp consistía en ir desplegando las formas «sucesivas en el espacio hasta que la composición alcanzara la profundidad requerida, empleando esa «tonalidad grisalla del conjunto» que asociaba a las pinturas cubistas y que remite, igualmente, a la escala de grises en que se configura el espacio en las radiografías, a modo de mapa topográfico.¹¹¹ Duchamp no sólo sacó a la luz lo que tenían en mente sus hermanos, como en aquella caricatura del *Literary Digest* o la instantánea del cerebro de Ramón, ni como el Dr. Zorn o Darget, sino que lo desplegó por el espacio, haciendo una sección del proceso mental en desarrollo y conjugando en ésta cada uno de los movimientos de la partida; condensando en ese corte, translúcido y tremendamente denso, todos los instantes «futuros y anteriores», como había dicho Blanqui y repetido Pawlowski.

En su estudio sobre la clarividencia, Charles Webster Leadbeater insistía en que «los experimentos con los rayos Röntgen dan un ejemplo de los asombrosos resultados que es posible alcanzar incluso sumando sólo algunas vibraciones adicionales a aquellas accesibles al conocimiento; la transparencia de muchas sustancias otrora consideradas opacas a la acción de estos rayos nos revela al menos una forma de explicar la clarividencia elemental involucrada en leer una carta en el interior de una caja cerrada, o en describir a aquellos presentes en un apartamento adyacente. Aprender a ver por medio de los rayos Röntgen además de aquellos empleados de ordinario bastaría para desarrollar una magia de este orden».¹¹² Un par de años más tarde, Leadbeater insistía en la potencia maravillosa

Catalogue raisonné, vol.III: *Abécédaire*, op.cit., p.35: Esa técnica de la «demultiplicación» que regía también la composición del *Nu descendant un escalier n°1*, pretendía «obtenir en se servant d'une multiplicité de fragments à n dimensions une unité à $n + 1$ dimensions». DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, op.cit., p.136-139: a propósito de la omnipresencia de la huella como desdoblamiento y como bisagra en la obra de Duchamp; evidente en sus puertas y ventanas pero también en *Les Joueurs d'échecs*, no sólo en forma sino en función: el doble producido por la huella se desdobra en su opuesto complementario –aúna semejanza y desemejanza. HENDERSON, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1983, pp.122-130: ponía en relación el *Retrato Jugadores de ajedrez* y la «visión espacial» de Duchamp con el tratado de geometría de E. Jouffret, quien sugería que la operación mental de un jugador de ajedrez construyendo el espacio de juego sería análoga a la de construir un espacio cuatridimensional. Los siete dibujos previos incluidos en SCHWARZ, *Complete Works*, op.cit., ills.41-47; comenta en extenso la trayectoria ajedrecista de Duchamp (pp.57-70). Ver CLAIR, Jean, «L'Echiquier, les modernes, et la quatrième dimension», *Revue de l'Art*, n°39, junio 1978, pp.59-68: reproduce los cuatro bocetos en tinta ¿al revés?

111 GOLDING, John, *Cubism. A History and an Analysis*, London: Faber & Faber, 1959, p.31 y p.164: al parecer fue en este momento cuando Princet, conocido diletante matemático y amante de la ironía, presentó a Duchamp a Picasso y a Braque.

112 LEADBEATER, C.[harles] W.[ebster], *Clairvoyance* (1899), Londres: Theosophical Publishing

de los rayos-x en el texto que, junto a Annie Besant, publicaba acerca de las formas que toman los pensamientos y la posibilidad de su transferencia.¹¹³ La madre del pequeño Proust parecía disfrutar de aquella «clarividencia elemental» de forma innata, no para ver aquello albergado en cajitas o habitaciones vecinas sino para descubrir, precisamente, los pensamientos de la gente. «*Madame* lo sabe todo», dijo Françoise al escuchar el comentario cariñosamente incisivo de la señora; «*madame* es peor que los rayos X –ella dijo x con una dificultad afectada y una sonrisa riéndose de sí misma, ignorante, por emplear este término culto».¹¹⁴ Cuestión de intensidad de vibración, decía Leadbeater haciéndose eco de los planteamientos de científicos heterodoxos como Charles Féré, Charles Henry o William Crookes. Crookes ilustraba su célebre artículo sobre la relatividad de los conocimientos, al que, como vimos, Jarry dedicaría una de las aventuras del Dr. Faustroll, con un espectro electromagnético desplegado desde las ondas sonoras a las de rayos-x en función de la intensidad de vibración de la radiación.¹¹⁵ Cuestión de intensidad o, a decir de Duchamp, de frecuencia. «Pintura de frecuencia» fue una de las denominaciones que Duchamp dio al *Gran Vidrio*, un sugestivo neologismo perfectamente adecuado a aquellos otros «cristales de tiempo» de que venimos hablando.

Society, 2ª ed. 1903, p.11-12: «The experiments with the Röntgen rays give us an example of the startling results which are produced when even a very few of these additional vibrations are brought within human ken, and the transparency to these rays of many substances hitherto considered opaque at once shows us one way at least in which we may explain such elementary clairvoyance as is involved in reading a letter inside a closed box, or describing those present in an adjoining apartment. To learn to see by means of the Röntgen rays in addition to those ordinarily employed would be quite sufficient to perform a feat of magic of this order».

113 BESANT, Annie, LEADBEATER, Charles Webster, *Thought Forms* (1901), Londres: Theosophical Publishing Society, 1905, p.11.

114 PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, París: Bernard Grasset, 1914, 1ª parte: «Combray», 2º capítulo, pp.65-66: «Madame sait tout; madame est pire que les rayons X (elle disait x avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant) [...]». En el 1º capítulo el pequeño Proust narraba el episodio de la linterna mágica, con cuyas fantasmagorías proyectadas en las paredes de su habitación pretendían alegrarle cuando le encontraban triste y que no hacían sino acrecentar su tristeza liquidando el aspecto acostumbrado de las cosas que era lo único que le hacía las noches soportables (pp.10-12).

115 CROOKES, William, «De la relativité des connaissances humaines», *Revue Scientifique*, 4ª serie, vol.VII, 15 de mayo 1897, pp.609-613.

El metarealismo encarnado: *Grand Verre*

Observando cualquier plaquita radiográfica resuena ese mínimo aforismo duchampiano a medio camino entre una fórmula algebraica y una fórmula mágica que decía, una vez más, la facilidad con la que una realidad se desliza en otra, con la que una posibilidad se torna realidad y viceversa: «A Guest + a Host = a Ghost».¹¹⁶ Este aforismo matemático condensa también el juego que Duchamp se traía entre manos en el *Gran Vidrio*: «Ellos + Ella = desencuentro». «Rayos X/ Infraleve/ Transparencia o corte» y «el corte de una lámina y la transparencia/ y los Rayos X y la 4ª Dim.», veíamos que anotaba Duchamp.¹¹⁷ Llegados a este punto, la analogía entre este «retraso en vidrio» y esos otros cortes infraleves abiertos a dimensiones habitualmente no visibles comienza a no resultar forzada. El *Gran Vidrio* aparece ahora como una sección infinitesimal del espacio, «una pintura de rayos-x del espacio», apuntaba Friedrich Kiesler en 1937;¹¹⁸ una sección infinitesimal del espacio que ésta abre y que revela como una profundidad en retirada. Era esta profundidad de la que hablaba Merleau-Ponty como «espesor de un medio sin cosa», como «simple apertura de la percepción a un fantasma de cosa a penas cualificada».¹¹⁹ Como a Merleau-Ponty, lo que inquietaba a Duchamp era ver el modo en que las cosas se aparecen; y desvelar cómo lo invisible, que es inminente visibilidad, toma figura en lo visible. Es a esta indagación en la génesis de lo visible, en aquello que late en lo invisible, a la que contribuyeron los rayos-x y las huellas o proyecciones de su paso a través del espacio y de los cuerpos. Los rayos-x enunciaban la posibilidad de una visión a n+x dimensiones, una visión más perspicaz, capaz de poner en suspenso la apariencia superficial de los cuerpos y de aprehender el espacio como un conglomerado tan denso como insustancial; una extensión, o *durée* bergsoniana, translúcida, que se encarnaba maravillosamente en las

116 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.162: («Morceaux moisis», 1953) «A Guest + a Host = a Ghost».

117 Ver nota nº16.

118 KIESLER, Friedrich, «Design Correlation», *Architectural Record*, nº81, mayo 1937, pp.53-60, cita p.54: se refería al *Gran Vidrio* como «an X-ray painting of space» que es «architecture, sculpture, and painting in ONE».

119 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenologie de la perception*, París: Gallimard, col. «Bibliothèque des Idées», 1945, pp.307-308: «Il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre des choses ou même entre des plans, qui est la profondeur objectivée, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans chose. [...] Il y a donc une profondeur qui n'a pas encore lieu entre des objets, qui, à plus forte raison, n'évalue pas encore la distance de l'un à l'autre, et qui est la simple ouverture de la perception à un fantôme de chose à peine qualifié.» El espacio es «distance qui s'ouvre devant nous».

plaquitas radiográficas, sin orientación única, desorientadas y desorientadoras, diríamos. Duchamp quería «ejecutar un cuadro sobre vidrio que no tenga ni anverso, ni reverso, ni arriba ni abajo», ni interior ni exterior, añadiríamos, que sirva «de medio físico 3-dimensional en una perspectiva 4-dimensional».¹²⁰ Las plaquitas radiográficas realizaban la intención de Duchamp de desacreditar todo modelo de representación, plástico o filosófico, toda convención con pretensión de absoluto. Unas y otras «portadoras de sombras» abundaban en las «esencias carnales» de la realidad, revelando dimensiones subyacentes, latentes, posibilidades a la espera de ser desveladas y dotadas, así, de realidad. Unos y otros «retrasos en vidrio» evidenciaban que lo visible es una dimensión que se descubre en y desde la profundidad.

Duchamp valoró la posibilidad hacer del *Gran Vidrio* una descomunal placa fotográfica pero, como ocurriera con la elaboración de *Anémic Cinéma*, la técnica no se adecuaba a la precisión y tempo deseados, con lo que se decantó por trasladar cada elemento a mano, con exquisito cuidado artesano.¹²¹ Teniendo en cuenta que lo proyectado no era la realidad física inmediata, sino aspectos fuera del alcance de la vista, como el interior femenino colgado y su deseo flotando en un espacio indefinido como flotan los cuerpos en aquel espacio abierto en las radiografías, o el más o menos privado mecanismo *mâlic*, podríamos calificar esta placa (hiper)sensibilizada de radiográfica. Ésta, como aquellas, era el corte espacial infinitesimal en cuya profundidad translúcida se desvela la densidad del espacio y de los cuerpos, revelando que, como dijo tan bien Merleau-Ponty, el cuerpo está hecho del tejido del mundo.¹²² Sin duda, la radiografía, de la que podríamos decir que es una especie de fotografía elevada a $n+x$ dimensiones,

120 DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, nº67: «Exécuter un tableau sur verre tel qu'il/ n'ait ni face, ni revers; ni haut, ni/ bas. (– pour servir probablement de/ moyen physique tri-dimensionnel dans/ une perspective 4 dimensionnelle)».

121 CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie, op.cit.*, p.46.

122 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit, op.cit.*, p.21: «les choses et mon corps sont faits de la même étoffe». Éste es el «énigme du corps» y de la visión que ilustra la pintura: «mon corps [...] est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps» (p.19). Merleau-Ponty citaba el *dictum* de Cézanne «la nature est à l'intérieur» que éste señalaba a Joachim Gasquet y a Émile Bernard. Cézanne consideraba que «la naturaleza no se encuentra en la superficie sino en la profundidad, los colores, en esta superficie, son expresión de esta profundidad. Proceden de las raíces del mundo». Es decir que la epidermis visible de la realidad está íntimamente vinculada a lo que ocurre en la profundidad; es más, es expresión de esa realidad invisible. Lo externo y lo interno no son dos entidades distintas sino una unidad más o menos heterogénea.

ofreció a Duchamp un rico campo de experimentación y de reflexión acerca de las cuestiones que, como esos invisibles aflorados o esas diferencias infinitesimales que restan entre los seres, le intrigaban. No obstante, sería una banalidad considerar que la complejidad de la obra de Marcel Duchamp pueda reducirse a un único elemento, referencia o paradigma, lo cual, como supo ver Apollinaire, sería contrario a su forma misma de pensar y trabajar y supondría dejarla en una empobrecida, chata y sesgada imagen de lo que es.¹²³ El único modo que encontramos de ajustarnos a las intenciones de Duchamp es diciendo, con sus propias palabras, que era «meta-realista», o si se nos permite, «super-realista».

Juan Antonio Ramírez daba consistencia al apunte fugaz de Laurence Steefel a propósito del papel jugado por los rayos-x en el *Gran Vidrio*. «El cuerpo del objeto está «radiografiado» de forma que su función interna pueda ser mostrada en movimiento», apuntaba Steefel, evocando con ello aquellas fluoroscopias de procesos digestivos y al envite de Edison de que hablamos.¹²⁴ A ojos de Juan Antonio Ramírez, «los rayos X podrían considerarse como un puente metafórico entre la entidad orgánica y la mecánica de *La mariée mise à un par ses célibataires, même*».¹²⁵ ¿No hablaba Duchamp de desnudar eléctricamente el cuerpo de la «novia... esqueleto»? Pero los rayos-x no sólo permitirían transitar

123 DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, op.cit., p.112. Didi-Huberman criticaba la pretensión de Jean Clair y de Rosalind Krauss de reducir la obra de Duchamp al paradigma fotográfico, de forma simétricamente antitética: uno orientado hacia el pasado y la otra hacia el futuro presente. CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie*, op.cit., p.6: «Rarement même, l'invention et la diffusion d'une technique auront à ce point déterminé les caractéristiques principales d'une œuvre». KRAUSS, Rosalind E., «Notes on the Index. Part 1» (1976), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1986, pp.196-209. Krauss, que señalaba a Man Ray como «the inventor of the Rayograph» (p.203) sin mencionar las schadografías de Christian Schad ni los fotogramas de Moholy-Nagy, consideraba que la obra de Duchamp manifestaba un «trauma of signification, delivered to him by two events: the development, by the early teens, of an abstract (or abstracting) pictorial language; and the rise of photography. His art involved a flight from the former and a peculiarly telling analysis of the latter» (p.206).

124 STEEFEL, Laurence, *The Position of Marcel Duchamp's «Glass» in the Developement of His Art*, Nueva York, 1977, p.114: apuntaba, aunque de pasada, que «The body of the object is 'x-rayed' so that its internal function can be shown in motion».

125 RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, op.cit., p.160. También subrayaba «la fascinación que sobre el joven Marcel ejercían los rayos X» (p.254). RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003, p.176: abordaba la cuestión del cuerpo transparente –vivo– como «tema característico de la modernidad cuya emergencia en la cultura artística habría sido concomitante con descubrimientos sorprendentes como el de los «rayos X» [...]. Podría decirse que los rayos X supusieron una decisiva vuelta de tuerca en la consecución del ideal panóptico absoluto [...]. Se pretende, insistentemente, ver el interior sin alterar la apariencia externa ni el funcionamiento de ninguno de los órganos».

de lo orgánico a lo mecánico sino de cualquier dimensión a otra. Tránsitos dimensionales de un sistema de representación geométrico a otro sistema de representación perspectivo y de éste a otro, digamos, «extensivo»; deslizamientos de lo bidimensional a lo tridimensional y a lo cuatridimensional –y más allá, incluso, como osó querer Cuadrado, el malogrado habitante de Planilandia; transformaciones de lo sólido a lo gaseoso, de lo visible a lo invisible o de lo imaginario a lo real.¹²⁶ Los rayos-x permitían cortar una sección infinitesimal del espesor del mundo a partir de la cual reconstruirlo. Así las cosas, el *Gran Vidrio* aparece como una de esas secciones de la extensión espacial que el artista opera por «demultiplicación» para que el observador lo reconstruya por «paralelismo elemental». Es el espectador el que hace el lienzo, decía Duchamp; es él quien «rehace la visión» y quien «rehace el espacio», diríamos también. Esta contracción y expansión dimensional de la que hablaba Duchamp es la posibilitada por la energía erótica, e irónica, que ligamos a los rayos-x como energía electromagnética capaz de sacar a la luz aspectos desatendidos, *obscenos*, de la realidad y de expresar de forma rigurosamente patafísica la atracción universal de los cuerpos.¹²⁷

En 1897, Crookes planteaba la existencia de un «cuarto estado de la materia», «una condición tan alejada del estado gaseoso como el gas lo está del líquido» y que parece ser el de la *vía láctea* de la *Novia*, ese ser que, como dijera Baudelaire a propósito de la mujer, proyecta la sombra más oscura o la luz más intensa en nuestros sueños.¹²⁸ Al igual que Alfred Jarry, Auguste de Villiers de

126 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.69: «Le Pendu femelle est la forme en perspective ordinaire d'un Pendu femelle dont on pourrait peut-être essayer de retrouver la vraie forme». CLAIR, Jean, «Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs», en CLAIR, Jean (ed.) *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, vol.III: Abécédaire, op.cit.*, p.133: «L'espace tridimensionnel défini par ce buffet [el *Gran Vidrio*] aurait en effet été, aux théories modernes des géométries à *n* dimensions, l'exact équivalent de ce qu'était à la géométrie classique la plaque de verre des perspectiveurs».

127 Sobre la importancia del erotismo, ver nota nº7. LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp, op.cit.*, p.28: Duchamp consideraba que «l'acte érotique est la situation quatriddimensionnelle par excellence». SCHWARZ, Arthur, *Complete Works, op.cit.*, p.36: «La cuarta dimensión no es sexo como tal. El sexo es sólo un atributo, que puede ser transferido a una cuarta dimensión, pero no es la definición del estatus de la cuarta dimensión. El sexo es sexo».

128 CROOKES, William, «On Radiant Matter», *Chemical News*, nº40, 1879, p.92. Ponencia ante la British Association for the Advancement of Science (Sheffield, R.U.), el 22 de Agosto 1879. Citada por FOURNIER d'ALBE, E. E., *The Life of Sir William Crookes*, London: D.Appleton, 1923, p.285; ver p.290: «In studying this Fourth state of Matter we seem at length to have within our grasp and obedient to our control the little indivisible particles which with good warrant are supposed to constitute the physical basis of the universe. We have seen that in some of its properties Radiant Matter is as material as this table, whilst in other properties it almost assumes the character of

l'Isle Adam sentía una especial admiración por aquel científico excéntrico y en *La Eva futura*, esa irónica y maravillosa reflexión sobre el ser y el parecer, la esencia y la apariencia, o la apariencia y la aparición duchampiana, lo que animaba los mecanismos de la fascinante autómatas Hadaly era, precisamente, «materia radiante». «Con energía electromagnética y Materia Radiante engañaré al corazón de una madre y mucho más fácilmente la pasión de un amante», decía su creador.¹²⁹ Materia radiante era la apariencia genética de la novia, como era aquella que animaba a la bailarina Stacia Napierkowska a ojos de Picabia, a quien sin duda Duchamp puso al corriente de sus inquietudes en materia energética al volver de Munich. En un dibujito de 1913 titulado *Expresión mecánica a través de nuestra expresión mecánica*, Picabia retrataba a la extraordinaria rusa que habían visto bailar durante la travesía a Nueva York como un radiómetro girando vertiginosamente sobre sí mismo.¹³⁰

El pluscuamperfecto mecanismo de la *Novia* es la Reina que domina esta partida a vida y muerte que se juega en la transparencia densa y pluridimensional del *Gran Vidrio*.¹³¹ La «apariciencia» en «materia radiante» de esa «aparición» que

Radiant Energy. We have actually touched the border land where Matter and Force seem to merge into one another, the shadowy realm between Known and Unknown, which for me has always had peculiar temptations. I venture to think that the greatest scientific problems of the future will find their solution in this Border Land, and even beyond; here, it seems to me, lie Ultimate Realities, subtle, far-reaching, wonderful». POINCARÉ, Lucien, «Les Rayons cathodiques et l'Hypothèse de la Matière radiante», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº5, 15 de octubre 1894, p.701. De KOSKY, Robert K., «William Crookes and the Fourth State of Matter», *Isis*, nº67, marzo 1976, pp.36-60. A nivel general ver, GUILLAUME, Ch[arles].-É[douard]., *Les Rayons X et la photographie à travers les corps opaques*, Paris: Gauthier-Villars, 1896, pp.43-48. La cita de Baudelaire era tomada por Breton y los suyos e incluida en el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (entrada «femme», ed.1938, p.11)

129 VILLIERS De L'ISLE-ADAM, Auguste De, *L'Eve future*, París: M.De Brunhoff, 1886, ver cap. XII : «Les Yeux de l'Esprit», p.257: Edison, «le Magicien du siècle» –no el «patentador» sino el inventor del relato– recuerda al doctor William Crookes, «qui a découvert un quatrième état de la Matière, l'état radiant, alors que nous n'en connaissions que le solide, le liquide et le gazeux».

130 Ver capítulo «La claridad velada de las cosas». Sobre bailarinas y rayos-x: Yuri Tsivian recordaba un artículo de Maksim Gorky, publicado en julio de 1896 tras asistir a una proyección del cinematógrafo de los Lumière en un burdel francés del sur de Rusia. Gorky, que ya había escrito un par de artículos sobre los rayos-x en un periódico de Samara, hacía referencia al lado ob-sceno de la radiografía de que venimos hablando: «Quién sabe, tal vez mañana nos mostrarán en el escenario de este café concierto una bailarina del vientre vista a través de rayos Röntgen». TSIVIAN, Yuri, «Media Fantasies and Penetrating Vision», en BOWLT, John, MATICH, Olga (eds.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1996, p.89. La referencia de la cita del artículo de GORKY, M., «S vse-rossiiskoi vystavki. Sinematograf Liumèra», *Odesskie Novosti*, nº3681, 6 de julio 1896, p.2.

131 RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso, op.cit.*, p.227: «es la 354

es el mecanismo orgánico de la *Novia*, respira –inspira y espira– amor, suscita el deseo de sus pretendientes y se recrea en la mirada de éstos como Diana en los ojos de Acteón.¹³² «Cuerpo sin Órganos» que insufla y aspira deseo.¹³³ Sólo ella habría sido capaz de derrotar al «Supermacho» de Jarry, que también parecía tener hipnotizadas a amantes a las que no tenía tiempo para amar porque estaba demasiado ocupado en hacerse el amor a sí mismo indefinidamente como para hacérselo a ellas. Que «ver es tener a distancia», como decía Merleau-Ponty, no puede ser más cierto que en este retraso en vidrio donde el único contacto está en suspenso, en el ver y verse observado observando, de forma semejante pero diferente a lo que ocurre en ese otro instrumento óptico desmesurado que es *Étant donnés*. En el relato de Jarry, Arthur Gough diseñaba un «aparato magneto-eléctrico», una «máquina-de-inspirar-amor» mediante ondas electromagnéticas que «manufacturase» un alma para ese hombre que se había convertido en una máquina, restituyendo así el equilibrio del mundo.¹³⁴ Si en

instantánea suscitando el deseo lo que nos permite trascender el mundo limitado de las percepciones ordinarias. El amor es la vida, o se sitúa más bien en otro plano donde la vida y la muerte han superado su antagonismo secular». Una partida análoga, si bien menos dramática, a la jugada en el *Grand Verre* o entre *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* (Mayo 1912), es la que encarnan maravillosamente Duchamp y aquella joven en la célebre fotografía tomada por Julian Wasser el día de la inauguración de su primera gran retrospectiva, en el Pasadena Art Museum en 1963.

132 MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'esprit*, *op.cit.*, p.18: «L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'«autre côté» de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même». Sobre el mito de Diana y Acteón, ver el estupendo texto de KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane* (París: Pauvert, 1956).

133 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, vol.II: *Capitalisme et schizophrénie*, París: Éditions de Minuit, col. «Critique», 1980, pp.189-191: «Comment se faire un Corps sans Organes?». La idea de este «CsO» es que sin órganos no habría deseo. El «CsO» aparece como «moteur immobile», «matrice intensive», receptáculo y transformador energético que permite experimentar la «énergie pure». «Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède [...] un corps se définit seulement par une longitude et une latitude» (p.318). Esto es: no hay sustancias sino sólo un flujo de corrientes energéticas de diversas intensidades en un espacio indeterminado e inextenso. Deleuze y Guattari citaban fugitivamente a Antonin Artaud, que habría sido el primero en hablar de «cuerpo sin órganos» en sus *Fragments d'un journal d'enfer*, y la *Ética* de Spinoza. Sumáramos a éstas otras dos relaciones, con Charles Féré y Paul Schreber. FÉRE, Charles, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, París: Félix Alcan, 1887: analizaba la relación entre los estímulos y la reacción que operan: dinamogenia. Féré identificaba zonas más o menos sensibles y generadoras de movimiento: zonas dinamógenas, erógenas o histerógenas (p.29-31). SCHREBER, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de nervios (Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken)*, Leipzig, 1903), Madrid: Sexto piso, 2008.

134 JARRY, Alfred, *Le Surmâle* (1902), en *Œuvres*, *op.cit.*, pp.801-868, cap.XIV: «La machine

aquella ocasión las placas de vidrio aislantes, acumuladores, condensadores y transformadores eléctricos, no bastaron para evitar que Marcueil sufriera una sobrecarga energética mortal, en el *Gran Vidrio* las cosas se sostienen.¹³⁵

El espacio manifiesto en el *Gran Vidrio* como en las plaquitas radiográficas tiene esa suerte de estructura en acordeón, acumulación de pliegues desplegada en profundidad en la que «todo está en todo». La radiografía de los juegos de semejanza y desemejanza, dobleces, repliegues y despliegues de la realidad, del ser y no ser al mismo tiempo, del visto y no visto, ejemplo de la puesta en juego del «principio bisagra» que articula la realidad.¹³⁶ Dentro de

amoureuse», cita p.865: «Et c'est ainsi qu'Arthur Gough, le mécanicien capable de tout construire, fut appelé à réaliser la machine la plus insolite des tempes modernes, la machine qui n'était pas destinée à produire des effets physiques, mais à influencer des forces considérées jusqu'à ce jour comme insaisissables: la Machine-à-inspirer-l'amour». Si André Marcueil era una máquina o un organismo de hierro, «il fallait bien, par un retour nécessaire à l'équilibre du monde, qu'une autre mécanique fabriquat... de l'âme». No podemos dejar de señalar la semejanza con el nombre que se oculta tras el seudónimo Tom Tit, Arthur Good, y el gusto de Jarry y Duchamp por la aliteración.

135 LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp, op.cit.*, p.69: a propósito del *Gran Vidrio*, apunta que no queda claro si Duchamp quiso «doter les choses de sentiments quasi humains» o plantear lo humano –la *Mariée*– en términos maquinales. CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires*, París: Chêne, 1976 [1954]: Carrouges analiza los elementos que conforman el *Gran Vidrio* y el modo en que conjuga antropomorfismo y mecanicismo, aproximando por primera vez las máquinas solteras a *Le Surmâle* de Jarry y su desafío erótico/amoroso a la máquina. «En effet, le célibat, non en tant que fait simple, mais en tant qu'attitude mentale caractéristique, se fonde sur une certaine perte de sens humaine, une impossibilité de participation et de communion avec la femme» (p.26-49). CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif, op.cit.*, p.7: Citaba a Deleuze y Guattari para referirse a los solteros como «machines désirantes». CLAIR, Jean, «Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs» [P: Perspective], en CLAIR, Jean (ed.), *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, vol.III: Abécédaire, op.cit.*, 1977, p.124-159, cita p.140: «Qu'est donc en effet la machine célibataire sinon, comme chez Descartes, l'assimilation du corps organique à un automate parcouru par des liquides –la comparaison à ce point poussée entre l'homme et la machine qu'il devient indifférent de dire que les célibataires y sont machinés ou que les machines y sont érotisées». SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé, op.cit.*, pp.71-123: Referencia al *Gran Vidrio* como «machine-mère», en relación a la conjugación de antropomorfismo y funcionamiento mecánico o maquinal. DÍAZ CUYAS, José, *Cuerpos a motor*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp.155-188: Apreciaciones sobre «Motores y metamorfosis». DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte, op.cit.*, p.115-116.

136 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op.cit.*, p.42 : («La boîte verte », 1934) «Peut-être faire un *tableau en charnière* (Mètre pliant, livre,...). Faire valoir le *principe de charnière* dans les déplacements: 18 dans le plan, 28 dans l'espace». «*Charnière*: groupe d'opérations, mais agissant «par causalité ironique», por «ironisme d'affirmation», distinto del «ironisme négateur dépendant du Rire seulement» (p.46). DUCHAMP, Marcel, *Notes, op.cit.*, nº137, nº152 y nº155: habla de «épanouissement par conciliation», no por contradicción, sino co-incidencia de complementarios, «équilibre instable» (nº152).

la poética duchampiana, las plaquitas radiográficas presentarían ese buscado reverso de la realidad, «el interior del exterior y el exterior del interior».¹³⁷ Los cuerpos radiografiados aparecían como moldes de aire –gases deseantes–, huellas de contactos infraleves y anverso de sus carnes expuestas por primera vez. Como los *moules mâlics* de Duchamp, exoesqueletos henchidos de aire, las plaquitas radiográficas, magníficas portadoras de sombras, presentaban formas sin dentro ni fuera, o más bien con ambos, activando los juegos dialécticos infinitos de formas reversibles que se crean mutuamente desde dentro y desde fuera, desplegando todo su volumen en esa escueta superficie tremendamente densa.¹³⁸ Interior y exterior juntos sin derramamiento de sangre, como apuntaba Gaston de Pawlowski en un capitulo de su *Viaje al País de la Cuarta Dimensión*: «Sin herida aparente, sin abertura visible, ciertos órganos se encontrarán transportados fuera del cuerpo y, bajo la presión natural de los músculos, se agruparán en un indescriptible amasijo, escapando a toda regla conocida, a toda anatomía precisa».¹³⁹ «La piel, que es una superficie cerrada de complicada

137 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, op.cit., p.23: «Ils sont [las imágenes] le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir [el sentir–ser sentido, ver–ser visto, tocar–ser tocado, ser sujeto–ser objeto], et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire». Visibilidad inminente y cuasi presencia –siempre *prae-sens*, previos a ser vistos-dichos, y *ab-sens*, carentes de sentido único y unívoco– constantes en la vida y obra de Marcel Duchamp.

138 DUCHAMP, Marcel, *Notes*, op.cit., n°123 recto: «**Matrice d'éros (moules mâliques)** [...] comme enveloppés, le long/ de leur négative demande, d'un miroir qui/ leur renvoie leur propre complexité au/ point de les halluciner assez onaniquement». «**Uniformes de/ Gendarme/ Cuirassier/ Agent de paix/ Prêtre/ Chef de gare = \ Livrées de/ Chasseur de café/ Livreur de gd magasins/ Larbin/ Croque Mort**» (n°123 verso). CABANNE, Pierre, *Entretiens*, op.cit., p.85: moldes antropomorfos soplados, trajes vacíos de sus cuerpos –como máscaras vacías de sus rostros. «L'idée est amusante parce que [les «moules mâlics»] sont des moules. Et pour mouler quoi? Du gaz. C'est-à-dire qu'on fait passer le gaz dans des moules où il prend la forme du troupière, du livreur du grand magasin, du cuirassier, de l'agent de police, du prêtre ou du chef de gare, etc., qui sont inscrits sur mon dessin. Chacun d'eux est bâti sur un plan horizontal commun dont les lignes se coupent au point de sexe. [...] Le côté moule est invisible. J'évitais toujours de faire quelque chose de tangible, mais un moule ça m'était égal, c'est l'intérieur que je ne voulais pas montrer». DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.76-78: («La boîte verte», 1934), p.247 («Alpha (B/CRI)tique», 1957), pp.225-226 («À propos de moi-même», 1964). DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, op.cit., pp.119-121: el «negativo» crea lo «nativo», esto es, la forma originaria invisible.

139 PAWLOWSKI, Gaston De, *Voyage au Pays de la quatrième dimension*, op.cit., cap.XLIV, «Au delà des formes naturelles», p.220: «On le sait, en effet, le corps humain est construit d'après les données de l'espace à trois dimensions. La charpente osseuse est établie suivant cette vision provisoire de l'univers, les organes sont contenus par des muscles, par la peau dans un espace à trois dimensions. Du jour où l'on voulut plier le corps humain aux exigences de la quatrième dimension, il fut exposé aux désordres les plus graves. Sans blessure apparente, sans ouverture visible, certains organes se trouvèrent transportés en dehors du corps et, sous la poussée naturelle des muscles, ils se groupèrent en un indescriptible amas, échappant à toute règle connue, à toute

forma geométrica, es un agente de percepción espacial», apuntaba Ernst Mach en 1901, sosteniendo que nuestra noción de superficie y, consecuentemente, de profundidad, deriva de la experiencia de nuestra piel;¹⁴⁰ esto es, que sentimos, concebimos y construimos el espacio por medio de esta breve y magnífica película que nos envuelve y media entre el aire algo más denso del que estamos hechos y el algo más liviano que nos rodea, a la que Mach consideraba «el análogo de un espacio bidimensional, finito, fijo y cerrado espacio de Riemann».¹⁴¹ Las radiografías conformaban la huella, proyección y molde carnal descarnado de su objeto, constituyendo un ejemplo paradigmático –formal y procesual– de la distancia infinitesimal, insoportable y necesaria como apuntaba Lebel, que resta entre los seres y la indeterminación y reversibilidad de la realidad, que no es más que un modo posible de aparecerse de las cosas.¹⁴² Translúcidos visores portables situados entre *Air de Paris* y *À regarder de près*, entre molde de aire e instrumento óptico de precisión inverosímil.

La radiografía estaba acorde con la urgencia de Duchamp por diluir el caparazón de las convenciones y del hábito, pues el único «método: es la experiencia» no mediada. Aquello que dijera Merleau-Ponty acerca de la pintura

anatomie précise».

140 MACH, Ernst, *Space and Geometry in the Light of Physiological, Psychological, and Physical Inquiry* (1901), La Salle (Ill.): The Open Court Publishing Company, 1960, p.7: «The skin, which is a closed surface of complicated geometrical form, is an agency of spatial perception». En su análisis de la naturaleza, origen y desarrollo de los conceptos de espacio desde el punto de vista fisiológico e histórico, apunta que las diversas zonas de la superficie de la piel y órganos sensoriales difieren en sensibilidad espacial, siendo la de la piel inferior a la del ojo (p.8); habla de «*supplementary sensations*» que permiten distinguir diversos aspectos de las «irritaciones» sensoriales.

141 *Ibid.*, p.9: «The space of the skin is the analogue of a two-dimensional, finite, unbounded [fijo] and closed Riemannian space». POINCARÉ, Henri, *La Science et l'hypothèse*, op.cit., cap.IV: «L'Espace et la Géométrie», pp.68-9: distingue entre «l'espace géométrique» –«l'espace proprement dit», «continu», «infini», «à trois dimensions», «homogène» e «isotrope»– y «l'espace représentatif», «visuel», «tactile» y «moteur», porque «en dehors des données de la vue et du toucher, il y a d'autres sensations qui contribuent autant et plus qu'elles à la genèse de la notion d'espace. Ce sont celles que tout le monde connaît, qui accompagnent tous nos mouvements et que l'on appelle ordinairement musculaires. [...] A ce point de vue, l'espace moteur aurait autant de dimensions que nous avons de muscles» (p.73).

142 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p. 235: («Alpha (B/CRI) tique», 1954) «Pour moi, il y a autre chose que *oui*, *non* et *indifférent*»: la huella no es ni el sí, ni el no, ni lo indiferente de la cosa, sino la operación abierta y dialéctica de su «diferencia», de su resto. CABANNE, Pierre, *Entretiens*, op.cit., p.81-82: «un, c'est l'unité, deux, c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. [...] J'avais décidé que les choses seraient faites trois fois pour obtenir ce que je voulais». DUCHAMP, Marcel, *Notes*, op.cit., n°137, n°152 y n°155: habla de «épanouissement par conciliation», no por contradicción, sino co-incidencia de complementarios, équilibre instable (n°152).

encuentra un perfecto acomodo en la imagen radiográfica: «Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura difumina todas nuestras categorías desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas».¹⁴³ La pintura, las obras de arte, retrasos en lo que sea, ofrecen «la textura imaginaria de lo real».¹⁴⁴ Los eróticos e irónicos retrasos de Duchamp desvelan el reverso de lo visible, invisibles, mismamente; y al hacerlo, permiten pasar del molde a la matriz genética de la visión y de la realidad en general, y apreciar el lúdico acontecer y aparecerse de las cosas. Duchamp daba un puntapié con cuidado y sin miramientos al pedestal de convenciones, de visión y pensamiento, y de certezas sobre el que observábamos el mundo; y haciéndonos perder pie, impelía a tomar nuevas posiciones, a considerar de forma crítica la lógica racional con que empastábamos toda grieta que se abriese en nuestro conocimiento de las cosas.

La vie en ose, decía Duchamp en un poemita de 1963 donde condensaba su concepción del arte de ver, sentir, pensar, producir y *s'amuser*; el *art de vivre*: «LA VIE EN OSE/ on suppose/ on oppose/ on impose/ on aposte/ on dépose/ on repose/ on indispose».¹⁴⁵ La vida en «ose» es una vida que no escamotea el peligro de vivir, que considera lo dado, lo desdice, contradice y replantea; una vida que es voluntad de vivir schopenhaueriana y honda y jovial negación afirmativa nietzscheana; una vida que osa desafiar el estatus, epistemológico y estético, convenido de las cosas y plantea otras lógicas, para-lógicas, posibles. Era en este sentido en el que las obras de arte no podían seguir siendo estrictamente retinianas ni exclusivamente objetos de juicio de gusto, sino la ocasión para una valiente exploración poética y esforzada apreciación crítica de la realidad.¹⁴⁶ Duchamp, como Jarry, como Allais, Robida y otros tantos, se

143 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, op.cit., p.35: «Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes».

144 *Ibid.*, p.24: «la texture imaginaire du réel». «L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel»: más cerca porque es «le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards»; y más lejos porque el cuadro no es un «analogue que selon le corps», no ofrece al espíritu sino a la mirada una ocasión para repensar las relaciones constitutivas de las cosas, «les traces de la vision du dedans», ofrece a la visión «ce qui la tapise intérieurement, la texture imaginaire du réel».

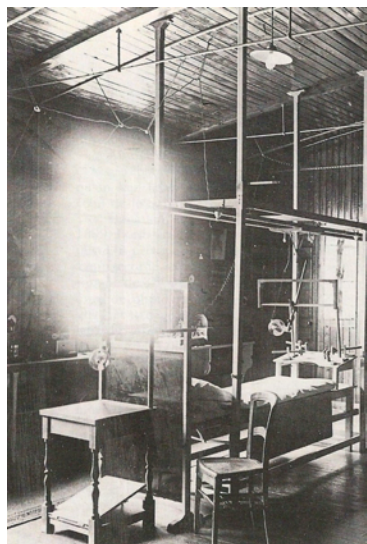
145 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.162. La traducción al castellano es criminal con la rima y la música del poema, así que respetamos el original. Ver «Alpha (B/CRI) tique».

146 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.183: («Entretien avec J.J.Sweeney», 1955) sobre la «matière grise» como material artístico fundamental y el rechazo del «gusto» como «hábito» y repetición a-crítica de todo aquello ya aceptado. DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, op.cit., p.118: habla de una «matière rose» complementaria a aquella gris que remite

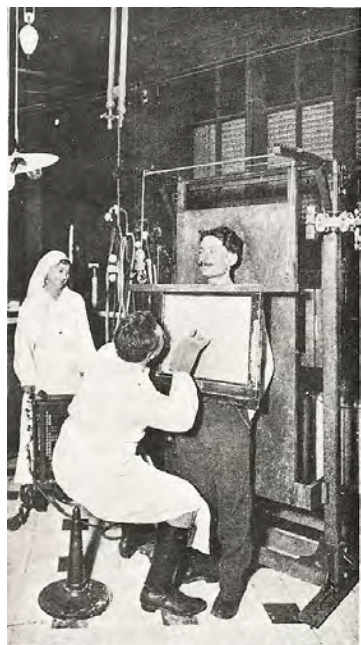
esmeró en descargar de toda obligación la tenida por única y unívoca realidad, liberándola de la «condescendiente» ley de la gravedad y presentándola como una posibilidad más entre otras no a floradas. El interés de Duchamp por los rayos-x radicaba justamente en este punto o, más bien, en este umbral de lo desconocido por invisible, de lo abierto, pura posibilidad, realidad indeterminada. Ahora está claro: lo que intrigaba y atraía a Duchamp de estos «rayos incógnita» era justamente la «X».



A. Robida, «Variations sur les rayons X», *La Nature*, 9 de mayo 1896.



Sala radiológica instalada por Albert Londe en La Salpêtrière, 1898.



Exploración radioscópica en el dispensario del Dr. Léon Bourgeois, 1916.

GRANDS MAGASINS DUFAYEL
Les plus vastes et les plus beaux du Monde dans leur genre
SEULE MAISON DONT L'ORGANISATION PERMET DE VENDRE TOUS LES ARTICLES UNIFORMEMENT BON MARCHÉ

MEUBLES
—
LITERIE
—
Tapisserie
—
SIÈGES
—
Amueublements
DE
STYLE
—
INSTALLATIONS
COMPLÈTES
à de
Châteaux, Villas
Hôtels
Casinos, etc.
—
SERVICES DE TABLE
Porcelaines
Cristaux
etc., etc.,
—
PRIX FIXE
MARQUE
EN
Chiffres connus



BICYCLETES
—
VOITURES
D'ENFANTS
—
Charrrettes anglaises
—
HARNAIS
—
Articles d'Ecurie
—
MACHINES
à coudre
—
OUTILLAGE
—
ARTICLES
de Ménage
CHAUFFAGE
ÉCLAIRAGE
Voyages
CHINE ET JAPON
—
CANNES
PARAPLUIES
ETC.
—
ENVOI FRANCO
DE
Catalogues
ILLUSTRES

M. LEBLANC Architecte
Voir le fronton de Dufayel; les corniches de Falgoutère; les statues de Leroux, Baillyon, Océ, Charpentier; les médaillons peints par Chabou et Berteaux; les peintures de Lafont; les vitraux de la maison Hubert et de Champicreuil; les panneaux décoratifs de Luc Olivier Merson; et les superbes Galeries avec Exposition permanente de mobiliers complets par milliers.

Tous les Jours **LE CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE, les RAYONS X et leurs applications** avec les Appareils de l'ingénieur RADIGUET
LE DESSINATEUR GILL'Ô

Publicidad de los grandes almacenes Dufayel, 1899. Anunciaban «Tous les jours: Le cinématographe Lumière, les rayons x et leurs applications. Avec les appareils de l'ingénieur Radiguet».

AVIS
Pour répondre aux nombreuses demandes
de notre clientèle, nous venons d'installer
UNE SALLE D'EXPERIENCES
pour la
Photographie par les Rayons X de Röntgen.
Répétition des expériences pour tout le monde les mer-
credis et vendredis de 9 heures à midi. Simple démonstration
du phénomène Mk. 2. Photographie de la main Mk. 5.
du pied Mk. 10. Toute autre photographie par les rayons X
selon le temps de pose.
Comptoir de Photographie de la pharmacie de l'Ange
à Mulhouse.
Plaques, Papiers, Produits et tous accessoires
pour photographie. 2-11



Publicidad de la sala radiográfica instalada en una farmacia, c.1898.

APPAREILS DE LA MAISON RADIGUET

15, BOULEVARD DES FILLES-DU-CALVAIRE, 15
RAYONS X

Un laboratoire spécial est mis gracieusement à la disposition de MM. les Docteurs qui voudraient, au moyen du Radioscope, examiner instantanément l'intérieur du corps humain.



La Maison RADIGUET exécute dans son laboratoire ou à domicile, à des prix modérés, les Radiographies nécessaires à la conduite et à la vérification des opérations chirurgicales.

INSTALLATION de RADIOSCOPIE MÉDICALE

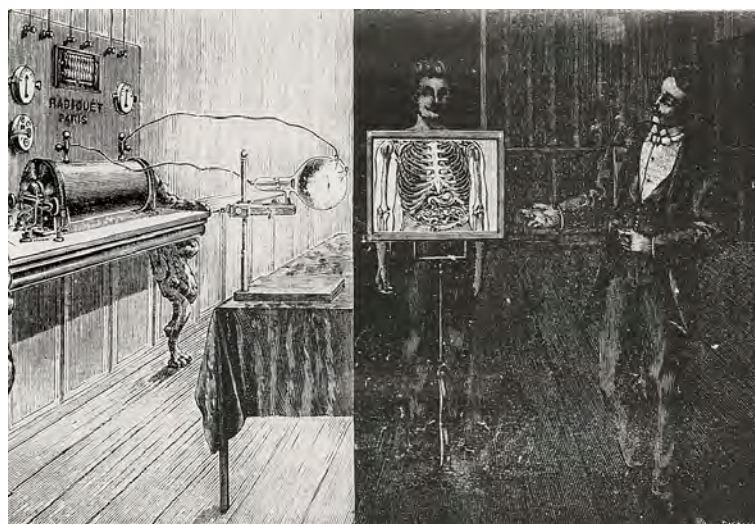
NOS APPAREILS SPÉCIAUX POUR LES RAYONS X

{ Ont obtenu une Médaille d'Or et un Diplôme d'Honneur à l'Exposition de Rouen 1896
Médaille d'Or à l'Exposition Universelle de Bruxelles

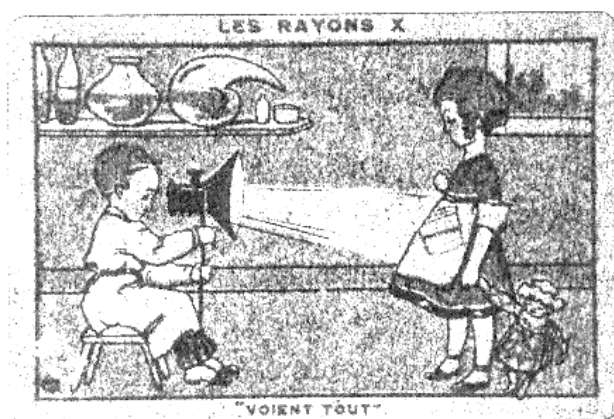
La Maison RADIGUET, 15, Boulevard des Filles-du-Calvaire, à Paris, près le Cirque d'Hiver, à l'honneur de vous prier de visiter ses

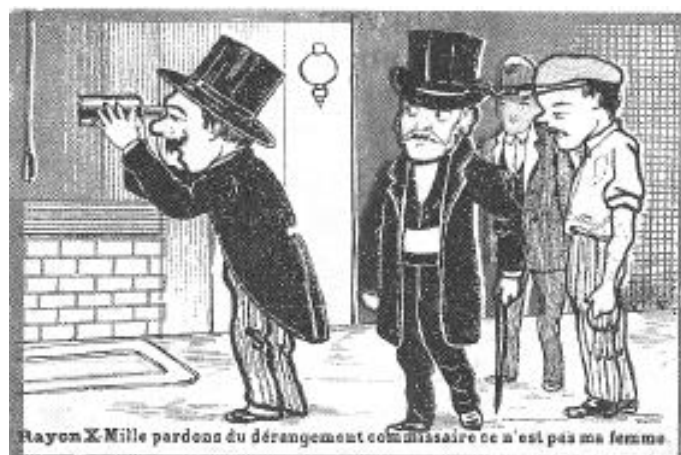
Nouveaux Magasins d'Exposition et d'Expériences
Ecrire : 15, Boulevard des Filles-du-Calvaire, Pas de Succursale.

Anuncio de material radiológico de la maison Radiguet.

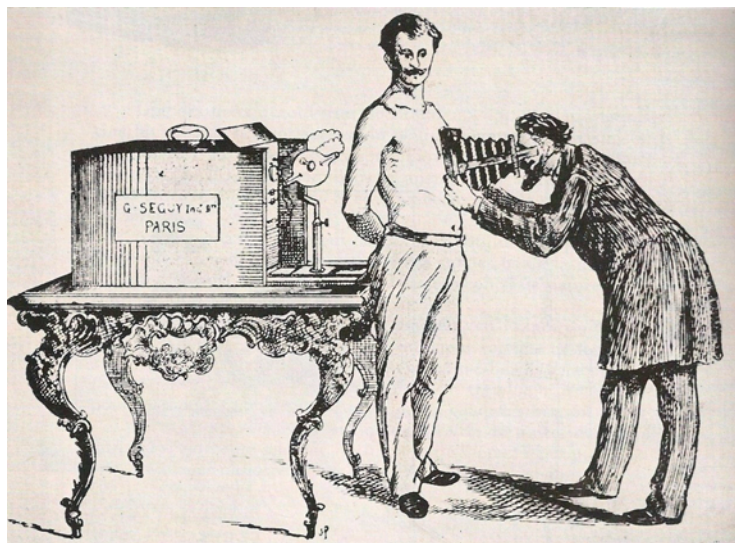


G. Brunel, *Manuel pratique de radiographie par l'emploi des rayons X et applications de la découverte du Dr. Röntgen*, s.f [1896].

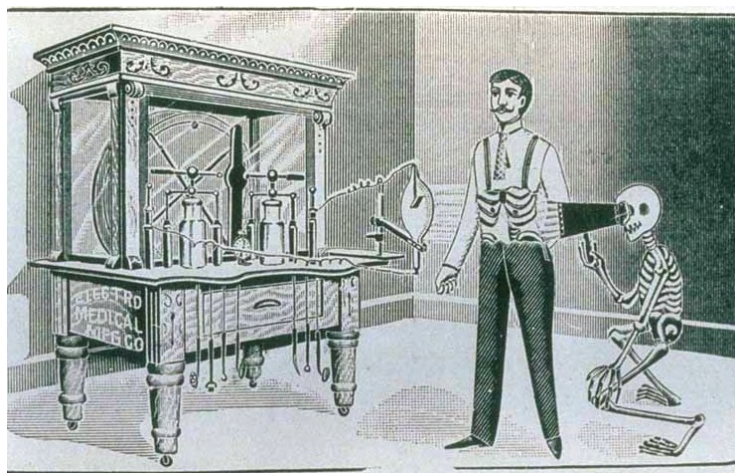




Serie de cromos sobre eventuales «aplicaciones» de los rayos-x, regalados con unas chocolatinas, c.1900.



Publicidad de los aparatos portátiles de rayos-x de la *maison* Séguy, 1897.



Caricatura de un esqueleto escudriñando los huesos de un caballero, c.1897.



«Lorgnettes humaines» de la *maison Séguy*, c.1897.



Dama y caballero observando sus manos con distintos modelos de fluoroscopio, c.1897.

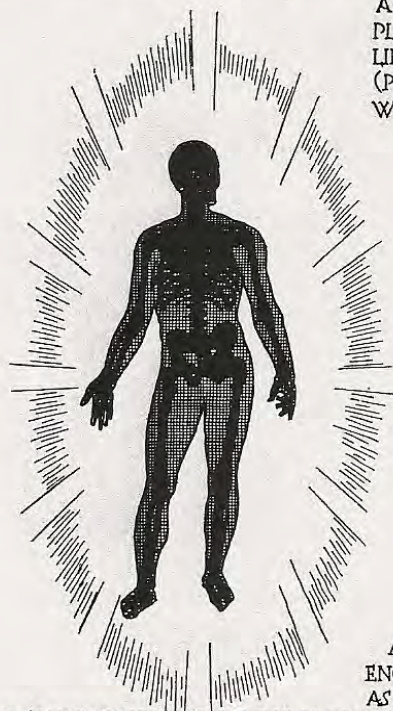


E. Holländer, *Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie*, 1905.

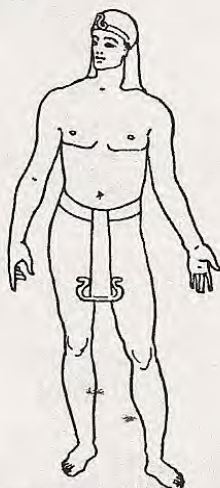


Autorretrato de Röntgen con un tubo de Crookes, 1896.

MAN AS SEEN BY CLAIRVOYANT (4-DIMENSIONAL VISION), AND BY ORDINARY HUMAN SIGHT



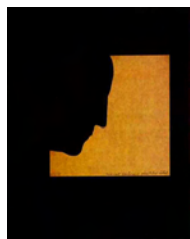
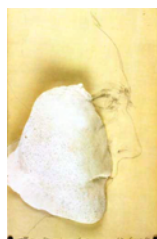
A 2-SPACE "MAN" INHABITING A PLANE WOULD SEE ONLY THE LINES BOUNDING THE "SOLIDS" (PLANE FIGURES) OF HIS WORLD



A 3-SPACE MAN SEES THE ENCLOSED SURFACE AS WELL AS THE BOUNDARIES OF SUCH

2-SPACE "SOLIDS", PERCEIVING THEM TO BE NOT REALLY SOLIDS, BUT BOUNDARIES OR CROSS-SECTIONS OF THE SOLIDS OF HIS WORLD—THE THINGS WHICH HE KNOWS TO BE 3-DIMENSIONAL, BUT OF WHICH HE CAN SEE ONLY THE "OUTSIDES"—BY ANALOGY, FROM A 4TH DIMENSION THESE SAME SOLIDS WOULD IN TURN APPEAR TRANSPARENT AND BE PERCEIVED TO BE BUT BOUNDARIES OR CROSS-SECTIONS OF 4-DIMENSIONAL SOLIDS—CLAIRVOYANT VISION IS OF THIS ORDER, INDICATING THAT IT IS 4-DIMENSIONAL. SEEN CLAIRVOYANTLY, THE INTERNAL STRUCTURE OF THE HUMAN BODY IS VISIBLE WITHIN ITS CASING, ALSO THE AURA, OR HIGHER-DIMENSIONAL, BODY

C. Bragdon, *A Primer of Higher Space* (1913).

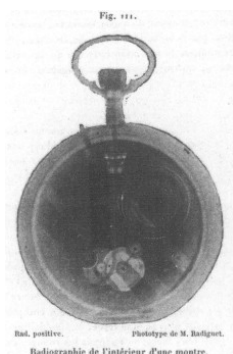
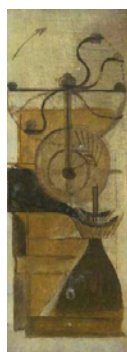


M. Duchamp, *Yvonne et Magdelaine déshabillées*, 1911.

M. Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959.

M. Duchamp, *Self-Portrait in Profile*, 1958.

V. Obsatz, *Portrait n°29*, 1953.



M. Duchamp, *Moulin à café*, 1911.

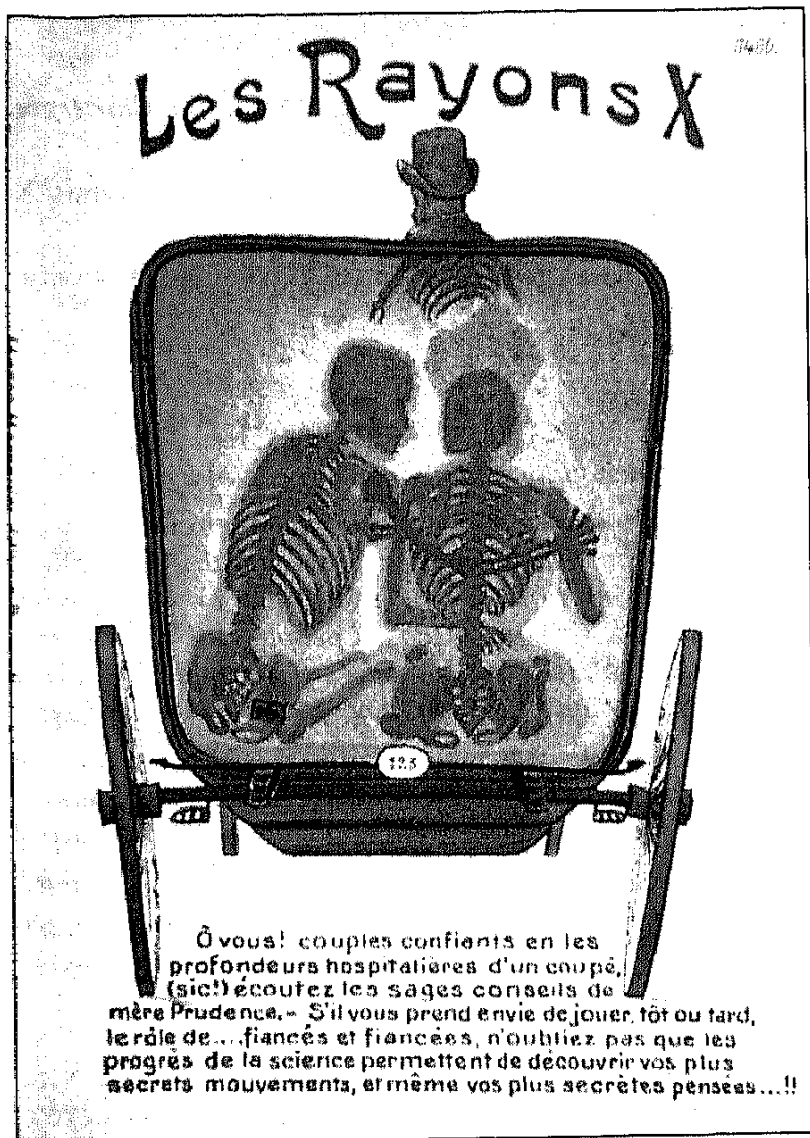
A. Londe, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie. Technique et applications médicales*, 1898.

Molinillo de café anunciado como «x ray coffee mill, n°1».

RÉSULTATS OBTENUS A L'AIDE DES RAYONS DU PROFESSEUR SANGEN



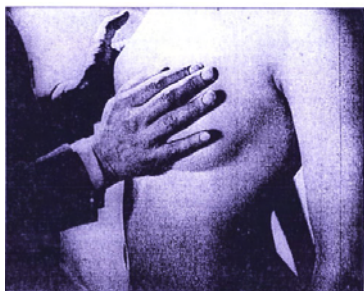
L. Métivet, «Rayons indiscrets », *Le Rire*, 22 de febrero 1896.



Tarjeta postal, c.1904.



M. Duchamp, *Portrait o Dulcinée*, 1911.
Caricatura sobre la indiscreción de los rayos-x, c.1898.



L. Buñuel, S. Dalí, *Un Chien Andalou*, 1929, dos fotogramas.

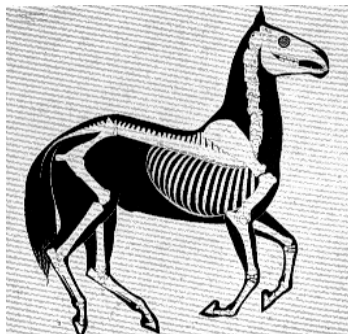
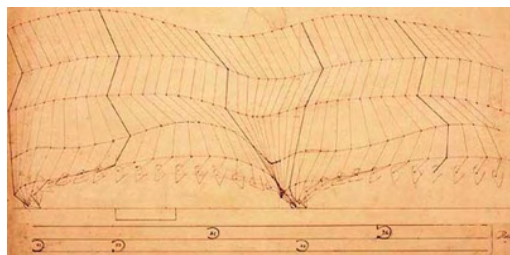


M. Duchamp, *Nu descendant un escalier, n°2*, 1912.



P. Richer, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, 1895.

E. Elisofon, *Duchamp descending a staircase*, publicado en *LIFE*, 28 de abril 1952.



É.-J. Marey, *Cheval Lassalle - Monté - Galop à droite*, c.1890.

É.-J. Marey, *Cheval Lasalle. Galop à droite*, cliché n°15, c.1896.

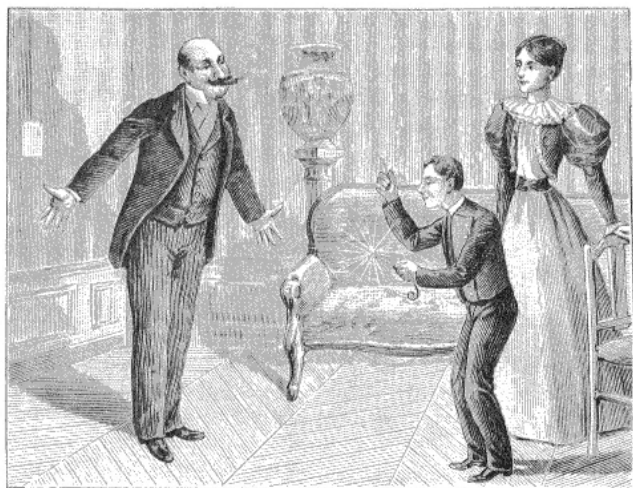


Fig. 1. — Un patient que l'on photographie par les rayons Röntgen.

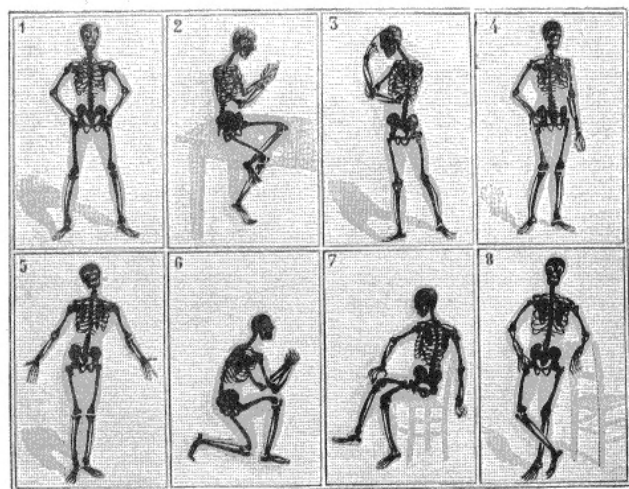


Fig. 2. — Positions diverses du squelette.

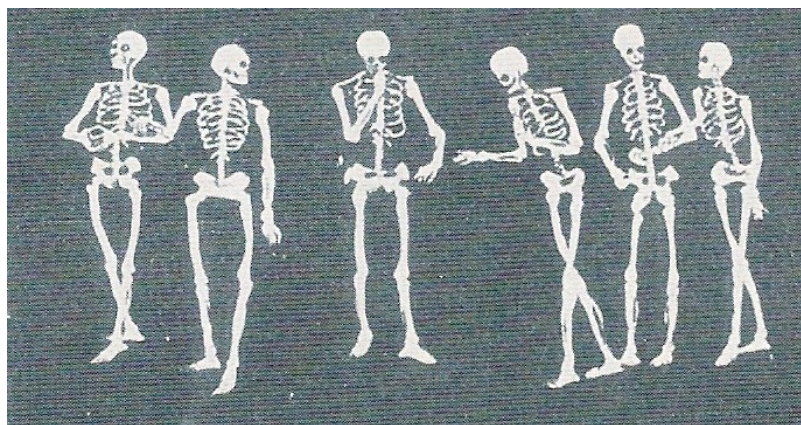
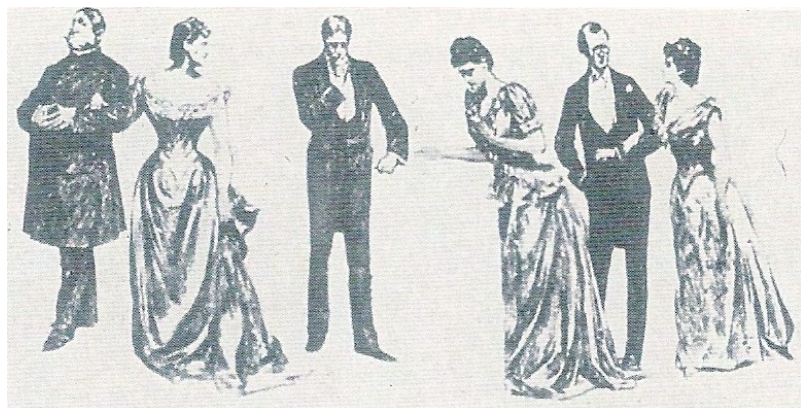
Magus, «Récréation Photographique. Les rayons X», *La Nature*, 12 de junio 1897.



Meyer, «Wether stout or thin, the x-ray makes the whole world kin», 1897.



Los efectos de los rayos-x en la playa, caricatura danesa, c.1900.



Los efectos de los rayos-x en el teatro, caricatura, c.1900.

Le Pêle-Mêle

TOUR TOUS
PAR TOUS

JOURNAL HUMORISTIQUE HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS
FRANCE : EN AN — 6 fr. SIX MOIS : 3 fr. 50
ÉTRANGER : EN AN — 9 fr. SIX MOIS : 5 fr. *
On s'abonne dans tous les bureaux de poste.

PARIS
7 — Rue Cadet — 7
LES MANUSCRITS NE SONT PAS RENDUS.

Tous les articles insérés restent la propriété du journal. — La reproduction en est interdite à tous ceux qui n'ont pas de traité avec le Pêle-Mêle.

Les Rayons X dans le Désert



— Humble, je vous présente mon excellent oncle, Dr. Bonaparte, et vous prie de prendre soin de lui pendant son absence. Je reviens en voir si le traitement aggrave de vous.

— Très bien, patron. Vos diables sont nos oncles.



— Oh ! qu'il est bon oncle ! (répète) ... C'est comme ça que vous l'appellez mon oncle ? Alors que chercher tout ça avec votre oncle à rayons X ! ...



— Turbulent, les états que ça fait toi, Joseph ! tout y est, disques, câbles, miroirs, bouillottes à martelettes et les remèdes... Oh ! le sale type !
Espérez-vous qu'il guérisse et laissez-le moi être dans son pays !



— Et dire que je comptais m'en faire un bon usage... de l'argent de l'État !



Ten Dimensions

FLATLAND

Five Dimensions *Four Dimensions*

Three Dimensions *Two Dimensions* *One Dimension*

**A ROMANCE
OF MANY DIMENSIONS**

By A Square

(Edwin A. Abbott)

No Dimensions
●
POINTLAND

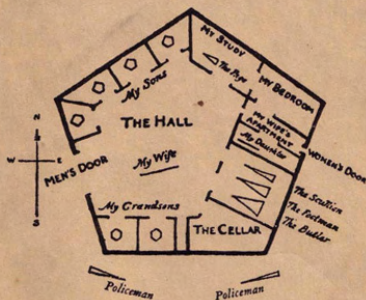
Two Dimensions

 FLATLAND

One Dimension
—
LINELAND

Three Dimensions

SPACELAND



"And therefore as a stranger give it welcome."

BASIL BLACKWELL · OXFORD

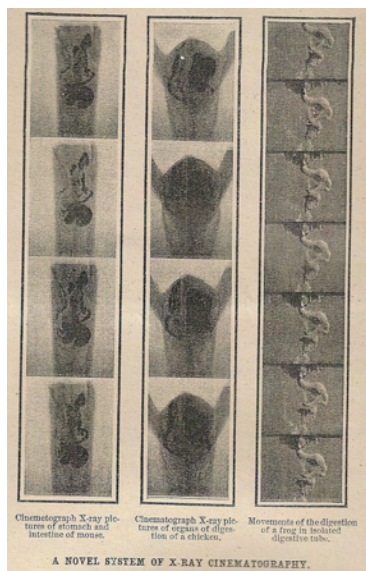
Price Seven Shillings and Sixpence net



M. Duchamp, *Mariée*, 1912.



Tubos de Geissler.

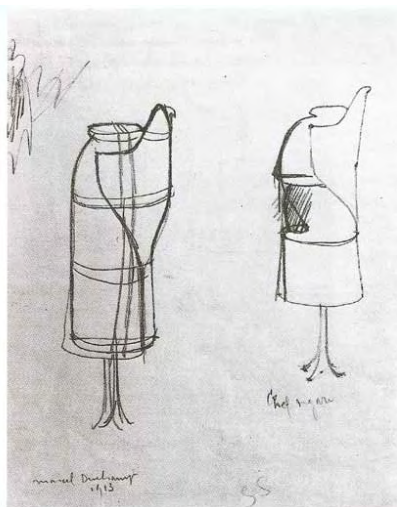
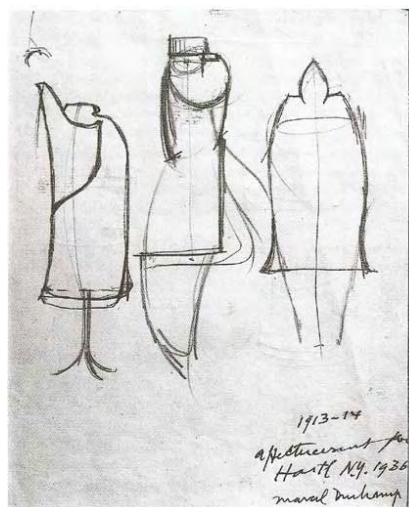


By permission of "The American Quarterly of Roentgenology" and "The Archives of the Roentgen Ray".

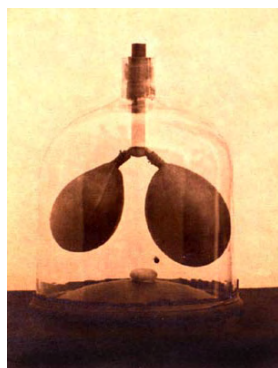
SERIES OF RADIOGRAPHS SHOWING MOTIONS OF THE STOMACH DURING DIGESTION

A. Gradenwitz, «Novel System of X-Ray Cinematography», *Scientific American*, 24 de septiembre 1910.

Ch. Breuer, «The Widening field of the Moving picture», *The Century Magazine*, nº86, 1913.



M. Duchamp, bocetos para los celibataires, 1913.



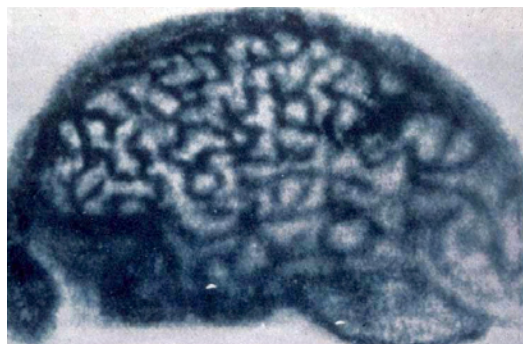
E.-J. Marey, *Schéma du rôle passif du poumon dans l'inspiration*, fotografía de G.Demeny.
Posible fotograma de la película de J. Painlevé, E.-J. Marey y L.Bull, *Rayons X*, c.1896.



«The Edison Daily Matinee and x-ray performance', *New York World*, 22 de febrero 1896.



«Empty», *Judge*, 11 de abril 1896.



H. A. Falk, *Primera radiografía del cerebro humano*, 1896. Montaje con intestinos de gato.



«Le radiographe portatif du Dr. Baraduc», en F. Girod, *La photographie des fluides humaines*, 1912.

TOPICS IN BRIEF.



THE LATEST PHOTOGRAPHIC DISCOVERY.

By Prof. Röntgen's process we shall soon be able to verify the above surmises as to the contents of certain bodies.—*The Inter Ocean, Chicago.*

«The Latest Photographic Discovery», *Literary Digest*, nº12, 15 de febrero 1896.

X-RAY EXPOSURE

GIVE ME A DOSE

OH MY POOR HEAD

I CAN'T STAND IT!

OF KOHLER'S ANTIDOTE

FOR HEADACHE

HAS RELIEVED THOUSANDS

WHY NOT YOU?

IT WILL CURE THE WORST KIND OF HEADACHE. WHETHER CAUSED BY Sick Stomach, Excess of Spirituous Liquors or Neuralgia

GIVES RELIEF IN 15 MINUTES

8 DOSES } Mailed to any address in U. S. { 25 CENTS. } Post paid, on receipt of price.

KOHLER MFG. CO., BALTIMORE, MD.

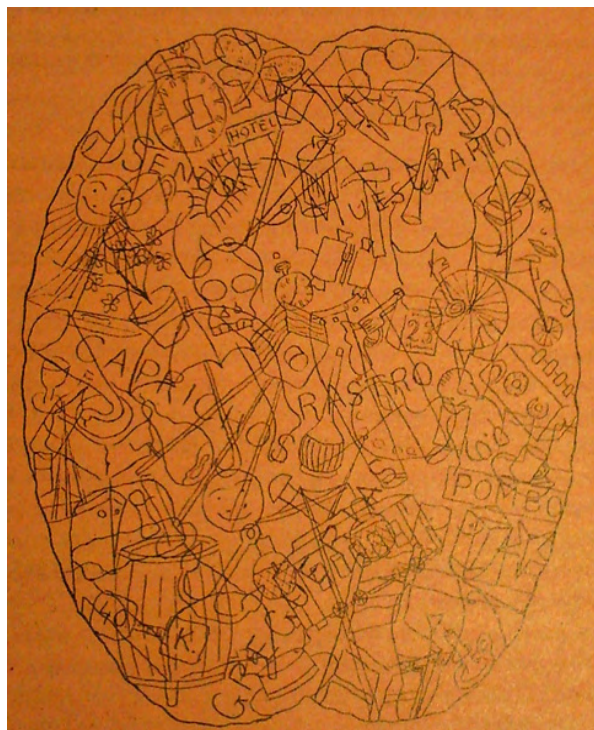
When you write, please mention "The Cosmopolitan."

Publicidad «exposición a rayos-x» anti-migrañas, c.1896.



Le docteur Rond, de Gènes, a encore trouvé un nouvel appareil à rayons, dits rayons Z. Cette invention permet de lire dans les cerveaux. Nous voyons ici quelques expériences faites sur le vif.

«Lire la pensée», *Le Pêlé Mêle*, n°22, 1 de junio 1902.



«Instantánea del cerebro de Ramón», *Martin Fierro*, enero 1925.

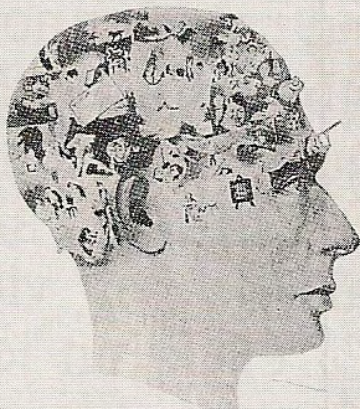
Retrato de Ramón en su torreón. La instantánea de su cerebro aparece justo sobre su cabeza.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

CE QUI MANQUE

A TOUS

CES MESSIEURS



C'EST LA

DIALECTIQUE

(ENGELS)

SOMMAIRE

Revue de la Presse : P. Eluard et B. Péret

TEXTES SURREALISTES :

Pierre Unik, Cl.-A. Puget.

Moi l'abeille j'étais chevelure : Louis Aragon.

D. A. F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire : P. Eluard.

POÈMES :

Max Morise, André Breton, Benjamin Péret, Michel Leiris.

Dzejinski, président de la Tchéka : Pierre de Massot.

Lettre à la voyante : Antonin Artaud.

Opération : règle d'étroit : Pierre Brasseur.

Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine : Paul Eluard.

Confession d'un enfant du siècle : Robert Desnos.

Uccello le poil : Antonin Artaud.

CHRONIQUES :

La saison des bains de ciel : G. Ribemont-Dessaignes.

Correspondance : Marcel Noll, E. Gengenbach.

Légitime défense : André Breton.

ILLUSTRATIONS :

Max Ernst, Georges Malkine, André Masson, Joan Miró, Man Ray, Yves Tanguy, Paolo Uccello.

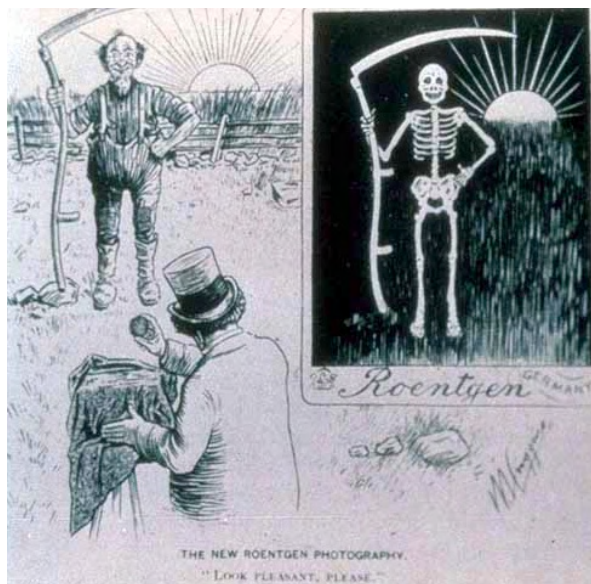
ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI^e)

ABONNEMENT,
les 12 Numéros :
France : 55 francs
Étranger : 100 francs

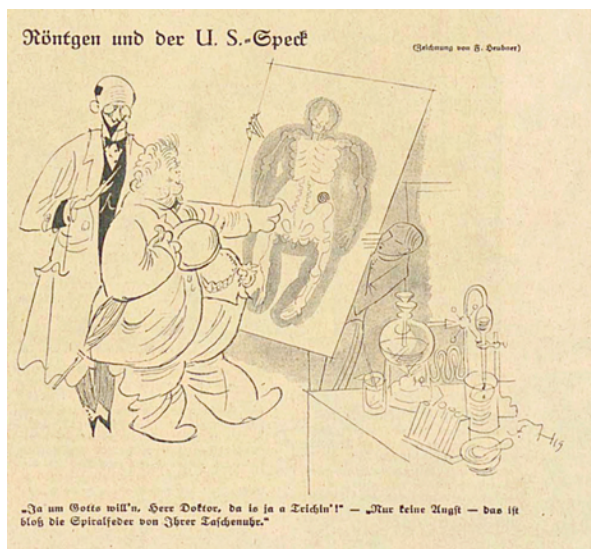
Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII^e)

LE NUMÉRO :
France : 5 francs
Étranger : 7 francs

La Révolution Surréaliste, n°8, 1 de décembre 1926.



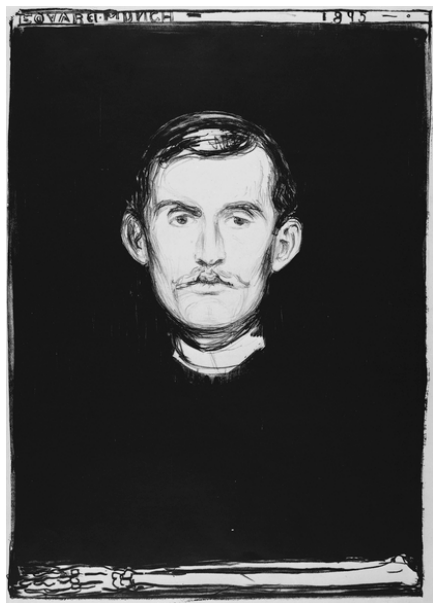
«The New Roentgen Photography. –Look pleasant, please», *Punch*, enero – febrero 1896.



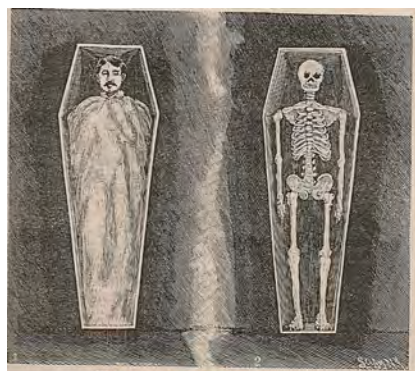
Beubner, «Röntgen un der U.S. Pect », *Simplicissimus*, 24 de junio 1919.



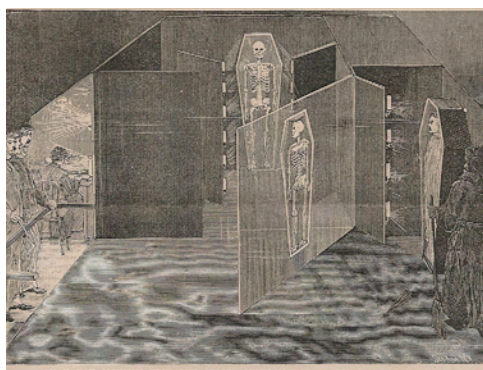
La muerta viva, pintura que perteneció al Duque de Rivas y a Ramón Gómez de la Serna.



E. Munch, *Autorretrato*, 1895, litografía. Hacia 1900 cubrió de negro el brazo y su nombre.



THE SUBJECT AND HIS SKELETON.



AN X RAY ILLUSION UPON THE STAGE-CONVERSION OF A LIVING MAN INTO A SKELETON.

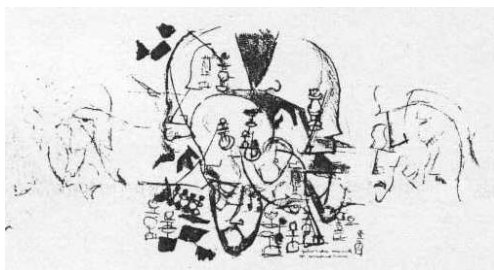
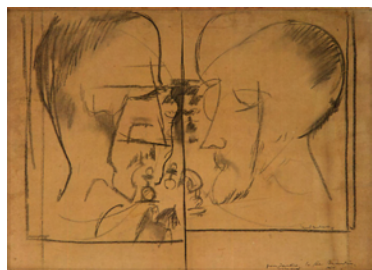


THE SHEETED GHOST.

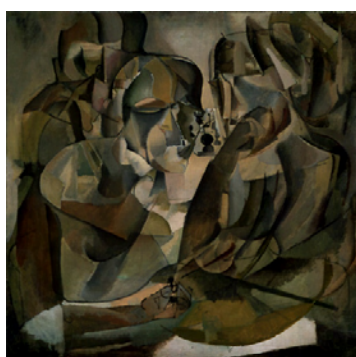


THE FEMALE SPIRIT.

«The Cabaret du Néant», *Scientific American*, 7 de marzo 1896.

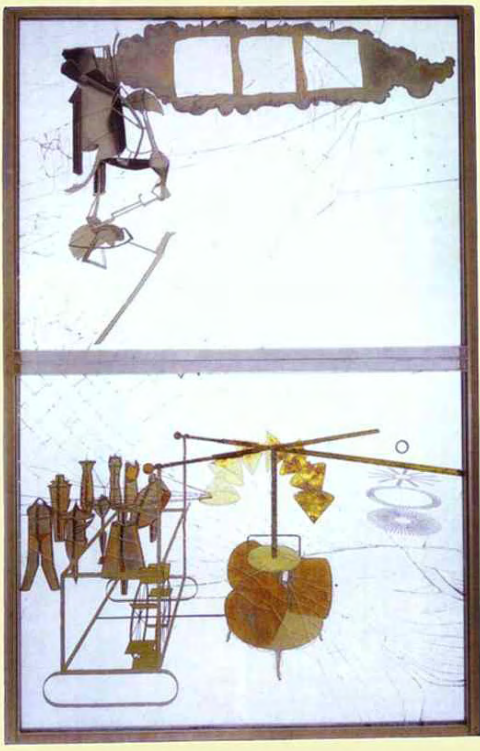


M. Duchamp, cuatro de los *Étude pour le Portrait de joueurs d'échecs*, 1911.

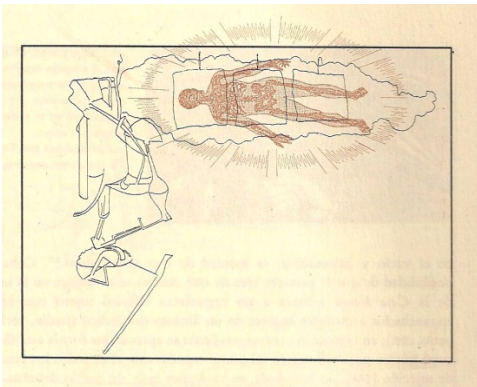


M. Duchamp, *Les joueurs d'échecs*, 1911.

M. Duchamp, *Portrait de Joueurs d'échecs*, 1911.



M. Duchamp, *La Mariée mis à nu par ses célibataires, même*, 1915 – 1923.



J. A. Ramírez, el «hombre visto con visión clarividente», de C. Bragdon, insertado en la silueta de *La Novia y La vía láctea* de M. Duchamp, en *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, 1993.

Elogio de la realidad o la realidad extrañada

La clarividencia metafísica

«Todo objeto tiene dos aspectos: uno habitual que vemos casi siempre y que es visto por los hombres en general, y otro que es espectral y metafísico y visto sólo por raros individuos en momentos de clarividencia y abstracción metafísica», decía Giorgio de Chirico en su célebre artículo *Sobre el arte metafísico*.¹ Lo que no suele escucharse es la segunda parte de esta frase citada casi tanto como el párrafo anterior en el que describía aquella habitación que resulta ordinaria o extraña, según se mire. Lo que De Chirico continuaba diciendo es que esos momentos reveladores son como cuando «ciertos cuerpos ocultos formados por materiales que son impenetrables por los rayos solares sólo aparecen bajo el poder de luces artificiales, como podrían ser, por ejemplo, los rayos X».² Esta breve analogía no es trivial pues, además de aclarar la práctica artística de Giorgio de Chirico, concentra, como vamos a ver, todo el fondo «filosófico y lírico» de sus pinturas y de sus relatos. Los rayos-x y su huella radiográfica anticiparon la clarividencia metafísica de la realidad esencial de las cosas tanto en su forma como en su proceder. En cuanto a su forma, porque, tal como pretendía De Chirico que ocurriese en sus pinturas, en la compacidad profunda y translúcida del vidrio se

1 De CHIRICO, Giorgio, «Sull'arte metafisica», *Valori Plastici*, nºs IV-V, anno I, (abril-mayo) 1919, pp.15-18, cita p.16: «[...] ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momento di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, [...]» Existe reproducción anastásica de la revista: *Valori Plastici. Rivista d'Arte. 1918-1921*, Milán: Gabriele Mazzotta, 1969; la traducción al castellano empleada es la de Jordi Pinós en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, edición al cuidado de Juan José Lahuerta, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, col. «Arquitectura» nº23, 1990. En su nota introductoria (pp.9-14), Juan José Lahuerta hace algunas de las apreciaciones más perspicaces y pertinentes de la pintura de Giorgio de Chirico. También sobre De Chirico, ver los dos primeros epígrafes de la primera parte otro estupendo texto: LAHUERTA, Juan José, 1927: *la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura de entreguerras*, Barcelona: Anthropos, 1989.

2 *Ibid.*, p.16: «[...] così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi Solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio». La distinción que hace De Chirico entre luz solar y otras luces artificiales, si bien no es del todo correcta –James Turrel diría que todas son igual de naturales, generadas por la combustión de algo, sea el compuesto de minerales solares, sea el hilo de cobre, o lo que sea– pretende distinguir con claridad entre el modo de ver de los impresionistas y el suyo. Ver el párrafos I y II de los manuscritos de París, sobre «Impressionnisme et sensationnisme», en *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, edición al cuidado de Maurizio Fagiolo dell'Arco, Turín: Giulio Einaudi, 1985, pp.10-11.

hacía visible lo invisible, el enigma de la cosa, su maravillosa geometría interna, su «íntimo esqueleto», decía, su «espectralidad»; esto es, su realidad metafísica. Y en cuanto a su proceder porque en ambas oquedades abiertas a lo invisible quedaban en suspenso la lógica racional y la memoria, los órdenes histórico y estético canónicos desde el Renacimiento –entiéndase que éstos eran los de la historia según el modelo de Vasari y la perspectiva geométrica– quedaban súbitamente desintegrados; o, dicho de otro modo, se revelaba la esencia eterna de la realidad, más clásica que lo clásico, más allá del tiempo y del espacio, que, a tono con la realidad metafísica de las cosas, podría decirse metahistórica.

Si bien era en 1919 cuando De Chirico explicitaba que ver el aspecto metafísico –y metahistórico– de las cosas sería ver como con rayos-x, es probable que hubiese sido sorprendido por su «profundidad habitada» tiempo atrás, o cuanto menos que hubiese intuido la necesidad de observarlas de un modo más profundo, maravillado y amorosamente atento. Tal vez incluso durante su estancia en Munich, núcleo, como sabemos, de las investigaciones en materia de rayos-x, donde residió desde el otoño de 1906 a 1909. En aquel «paraíso en la tierra» en el que maduraban las dos mayores desgracias del mundo moderno, el arte abstracto y el nazismo, fue donde Giorgio de Chirico y Alberto Savinio –quien entonces se llamaba Albert von Chirico por darle a su nombre el tono germánico adecuado– comenzaron a sumergirse en los escritos de Arthur Schopenhauer y de Friedrich Nietzsche y a perderse en las pinturas de Rafael, Rubens, Poussin, Lorraine, Böcklin o Klinger albergadas en la Alte y la Neue Pinakothek.³ Sin mencionar que allí descubrieron la más insólita plaza italiana: la «florentina» Max Joseph Platz, cuyo palacio neoclásico de la ópera es flanqueado por una reproducción del Palacio Pitti y otra del Hospital de los Inocentes; lo cual resulta casi tan extraño, aunque extrañamente familiar a ojos de De Chirico y Savinio, como la estación ferroviaria que su padre había diseñado en Volos, su ciudad natal, más propia de un entorno bávaro que de uno griego.

Era en aquella pequeña ciudad tesalónica, cuyo museo arqueológico alberga una excelente colección de estelas funerarias griegas pintadas entre los siglos II y IV a.C., donde hundía sus raíces el sentimiento clásico de De Chirico. En Munich redescubriría aquel sentimiento originario, comenzaría a apreciar la «*qualità*» de la pintura, «la más mágica de todas las artes», y a remontarse a los

3 De CHIRICO, Giorgio, *Mémoires (Memorie della mia vita)*, Roma: Astrolabio, 1945), traducción de Marin Tassili revisada por el autor, París: La Table Ronde, 1962, 1965, p.59: «[...] Partout régnaient l'ordre et la civilité. «C'est le paradis, le paradis sur terre», pensais-je. Et cependant, c'est dans ce paradis qu'était en train de mûrir, précisément dans ces années-là, une grande calamité: la peinture moderne, comme je l'expliquerai plus loin. Et, environ un quart de siècle plus tard, une seconde calamité devait y naître, bien plus terrifiante que la première: le nazisme».

maestros del pasado en busca de lo que pudiese ser la esencia eterna del mundo y de su representación.⁴ Fue en aquella ciudad, cargada de la *Stimmung* que volvería a embriagarle en Turín, donde se gestó su inquietud por una realidad extrañada a la que había que restituir su potencia y su insensata belleza. Allí presintió la gravedad de lo que se traía entre manos; esto es: «la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida».⁵ Dicho esto, queda claro que De Chirico siempre se consideró clásico y metafísico, lo cual, a sus ojos, no era sino un mismo anhelo por descubrir la realidad esencial de las cosas; y que si se quería esencialmente contradictorio era para estar a tono con el carácter contradictorio y polivalente –sin sentido único– de la realidad. De aquí que la bellaca acusación de reaccionario clasicista lanzada por Breton a De Chirico en *El Surrealismo y la pintura* no tuviese ningún fundamento, pues De Chirico siempre había sido clásico –que no clasicista, aunque Breton no viese esta distinción evidente– y nunca dejaría de buscar y dejarse sorprender por los aspectos desatendidos, metafísicos, de la realidad.⁶

4 De CHIRICO, Giorgio, «La mania del seicento», *Valori Plastici*, nºII, anno III, 1921, p.60-62, cita p.62: «[...] pittura (l'arte più mágica che vi sia)». En el artículo, De Chirico se dolía de que «Il pittore non cerca più, ha perduto l'istinto del viaggiatore e dell'esploratore [...] Il problema della composizione, concepita nel suo senso spirituale, il problema del modo con cui deve figurare l'apparizione dipinta nel quadrato o nel rettangolo della tela, non lo tormenta più» (p.61). Porque, recordemos, el artista pinta por necesidad. Afortunadamente, quedan algunos individuos con «occhi puliti e mente chiara» (p.61) y algunos artistas conservan el «spirito di viaggiatore e di nauta scopritore di mondi nuovi» (p.62). De CHIRICO, Giorgio, «Dipingere», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., p.357: «Dipingere è l'arte magica».

5 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo (Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus, 1872)*, traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2000, p.40 («Prólogo a Richard Wagner»): «yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida». En el párrafo 5 del «Ensayo de autocrítica» insiste en que «Ya en el «Prólogo a Richard Wagner» el arte –y no la moral– es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo» (p.31-32). Nietzsche sostenía que la vida es esencialmente «artística», que no tiene sentido más que como «fenómeno estético», y que el arte es expresión del carácter esencial de la vida: el arte se fundamenta en la vida y fundamenta la vida misma. Si Nietzsche entendía el proceso de creación artística como actividad «metafísica» era en tanto que éste revela el carácter dinámico de la realidad, la pulsión recíproca de vida y muerte que la animan. Si concedía más valor al arte que a toda «Verdad», y entiéndase por ésta toda noción con mayúsculas y todo sistema establecido y así muerto, es en tanto que abre nuevas posibilidades y hace ver la realidad desde otras perspectivas; esto es: transfigura y «transvaloriza» la realidad evidenciando su naturaleza contradictoria y contingente y permitiendo desplegar el conocimiento y la existencia misma.

6 BRETON, André, «Le Surréalisme et la peinture (suite)», *La Révolution Surréaliste*, nº7, 15 de junio 1926, pp.3-5, cita p.3: «on est bien obligé de convenir que l'inspiration a abandonné Chirico». «Chirico, qui, en continuant à peindre, n'a fait depuis dix ans que mesurer d'un pouvoir surnaturel,

No obstante, ¿quién ha dicho que los juicios sumarísimos de los surrealistas bretonianos requerían de una argumentación sólida? Bien sabía Maurice Barrés que no. Como De Chirico sabía que si Breton y sus acólitos querían boicotear su producción pictórica posterior a 1918 y que se le diese por metafísico o muerto era para hacerse un capitalito con aquellas pinturas que habían comprado a precio de saldo a su casera y a Paul Guillaume mientras estuvo en el frente. Breton y los suyos pretendían disociar la producción pictórica de De Chirico y convencer de que aquellas pinturas y no las otras, no las de su inesperado regreso a París en 1924, eran las «buenas», tratando de hacer desaparecer aquello que pudiese acabar con su negocio.⁷ Es cierto que tuvieron un éxito notable en esta doble maniobra de monopolización y liquidación pero, como supo ver Marcel Duchamp, la posteridad tendría algo que decir al respecto.⁸ Hay que admitir que Breton lo había dejado claro en 1929,

s'étonne aujourd'hui que l'on ne veuille le suivre en ses piètres conclusions, dont le moins qu'on puisse dire est que l'esprit en est totalement absent et qu'y préside un cynisme éhonté [...] La complète amoralité du personnage en cause a fait le reste [...] Que Chirico ait joui quelque temps d'une rare faculté de discrimination s'exerçant sur les apparences extérieures les plus troublantes, comme tout ce qui, autour de nous, participe à la fois de la vie et de la mort, et les ait su baigner dans une lumière propice d'orage, d'éclipse ou de crépuscule, il n'est rien en cela qui puisse limiter ses torts en le gardant finalement de s'être trompé. Tant pis pour lui s'il s'est cru un jour le maître de ses rêves!» (p.4). Breton publicó éste y los otros dos artículos de la serie en que elogiaba la pintura quienes quería surrealistas –Picasso, Braque, De Chirico, Ernst, Miró, Picabia, Ray, Masson, Tanguy, Braque y Arp– en forma de libro dos años más tarde. BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, París: NRF-Gallimard, 1928.

7 QUENEAU, Raymond, «A propos de l'Exposition Giorgio de Chirico à la Galerie Surréaliste (15 février - 1 mars 1928)», *La Révolution Surréaliste*, n°11, 15 de marzo 1928, p.42: «[...] depuis dix ans, ce peintre traîne dans les musées italiens, essuyant la poussière de vieux tableaux et s'appliquant à des copies idiotes. Puisque nous ne pouvons connaître l'individualité vivante, puis morte, de CHIRICO [...] nous devons tenter de donner une idée précise de son œuvre, laquelle se divise en deux: La première et la mauvaise. De celle-ci, nous ne parlons pas.» Termina con un recuerdo del «muerto»: «[...] nous rejetterons dans les poubelles de l'oubli ce peintre qui le premier découvrit un mystérieux et nouvel aspect du mystère». En la contraportada, Breton anunciaba la próxima aparición de *Le surréalisme et la peinture* con dos pinturas metafísicas de De Chirico.

8 DUCHAMP, Marcel, «Giorgio de Chirico. Painter, writer, illustrator», uno de los 32 estudios críticos para el catálogo de la Société Anonyme, creada en 1920 por Duchamp y Katherine S. Dreier, establecido por George Heard Hamilton en 1950 y recogido en *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp*, edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Le Terrain vague, col. «391», 1958, p.123: «[...] de Chirico found himself in 1912 confronted with the problem of following one of the roads already opened or of opening a new road. He avoided Fauvism as well as Cubism and introduced what could be called «metaphysical painting». Instead of exploiting the coming medium of abstraction, he organized on his canvases the meeting of elements which could only meet in a «metaphysical world». These elements, painted in the minutest technique, were «exposed» on a horizontal plane in orthodox perspective. This technique, in opposition to the Cubist or purely abstract formula in full bloom at the moment, protected de Chirico's position and allowed him

en su Segundo Manifiesto del Surrealismo: «Demando la ocultación profunda, verdadera, del surrealismo».⁹ Y no sólo una ocultación profunda y verdadera, sino una ocultación del verdadero surrealismo que no era otro que el enunciado por Apollinaire y practicado por De Chirico y que, como vamos viendo, no tenía nada de «supra-realismo» trascendente sino de «super-realismo», de profundo realismo que unos calificaron metafísico y otros mágico. Los manuscritos parisinos de De Chirico, escritos entre 1911 y 1915 e incluidos en el «gros lot» con que Paul Éluard se había hecho en ausencia del pintor, eran un elemento esencial a escamotear a la vista puesto que dejaban claro que ya entonces De Chirico había iniciado su defensa de lo clásico.¹⁰ Breton silenció las palabras de De Chirico, bien ocultándolas o bien publicándolas de manera fragmentaria en *La Révolution Surréaliste*, dejando escuchar sólo aquello que se adecuaba a la medida que quería dar a la producción pictórica de De Chirico y a la llamada «pintura surrealista» que se estaba sacando de la manga.

El anacronismo de De Chirico

Breton no había comprendido que lo nuevo nace de las pervivencias del pasado en el presente, de su *bric-à-brac* cotidiano, no de su mera destrucción ni de vanos extravíos de la mente. No supo o no quiso ver que la maestría de un artista estriba en su pericia para renovar y actualizar la tradición siendo, a

to lay down the foundation of what was to become Surrealism ten years later. About 1926 de Chirico abandoned his «metaphysical» conception and turned to a less disciplined brush-stroke. His admirers could not follow him and decided that de Chirico of the second manner had lost the flame of the first. But posterity may have a word to say». Texto fechado en 1943.

9 BRETON, André, «Second Manifeste du Surréalisme», *La Révolution Surréaliste*, nº12, 15 de diciembre 1929, pp.2-17, cita p.14: «JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME». Ver las consideraciones esclarecedoras de Angel González al respecto: GONZÁLEZ, Ángel, «Monsieur Dudron, un héros de nuestro tiempo», en *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2000, pp.156-165.

10 Como señalaba Paolo Baldacci: «Nei manoscritti del 1913 si trovano infatti, come abbiamo visto, allo stato intuitivo ed espressi in forma lirica, tutti i concetti che de Chirico svilupperà in seguito, da quello della rivelazione e della essenza demoniaca delle cose, a quello del valore di segno dell'aspetto geometrico degli oggetti e dell'interrelazione tra i significanti dei segni; dall'idea dell'architettura a quella della storia e del tempo; e soprattutto il concetto del valore primordiale della creazione artistica, che è alla base della sua idea di classicismo come emozione primigenia, della sua ricerca di «originarietà» e non di «originalità»». BALDACCIO, Paolo, «Giorgio de Chirico, l'estetica del Classicismo e la tradizione antica», en BALDACCIO, Paolo, FAGIOLO, Maurizio, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano: Philippe Daverio, Arnoldo Mondadori, 1982, pp.13-80, cita p.58.

la vez, «más moderno y más clásico», como sí vio bien Apollinaire;¹¹ y como supo ver Franz Roh algo más tarde. En 1925, Roh escribía desde Davos, lugar de retiro de tuberculosos y otra ciudad destacada, por tanto, dentro de una hipotética cartografía radiográfica en la que a poco coincide con Thomas Mann y El Lissitzky, que «ese arte será, a la vez, nuevo y viejo».¹² Y aún es más: en la introducción a su texto sobre Realismo Mágico, Roh aclaraba con callada ironía que si no hablaba de «suprarrealismo» era porque «*suprarrealismo* significa, por ahora, otra cosa». ¡También Roh se había dado cuenta de la malversación de los surrealistas bretonianos! «Con la palabra *mágico*, en oposición a *místico*», añadía Roh, «quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él».¹³ El pintor revela, como en una placa radiográfica, en su pintura lo que late en la «profundidad habitada» de cuerpos y espacios. Si hablamos de la pintura de De Chirico como de espacios epifánicos es en este sentido de súbita revelación de aspectos inesperados de la realidad. Roh coincidía con Apollinaire y con De Chirico en que los «renacimientos» son «siempre *cruzamientos* del viejo y nuevo espíritu», y «si el arte de un renacimiento es valorado comúnmente como arte de segundo orden, este error depende de que se mezclan y confunden dos cuestiones distintas: la originalidad y la calidad, que debieran separarse rigurosamente. Una idea importante no se hace peor porque haya sido pensada alguna otra vez. Una magnífica salida del sol no desmerece

11 APOLLINAIRE, Guillaume, «Nouveaux peintres» (*Paris-Journal*, 14 de julio 1914), en *Chroniques d'art. 1902-1918*, edición, prefacio y notas de L.-C.Breunig, París: Gallimard, col. «Idées», 1960, pp.513-514, cita p.513: a propósito del arte de De Chirico, subrayaba que era «plus antique, mais bien plus neuf encore».

12 ROH, Franz, *Realismo Mágico, Post-expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* (*Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neueren europäischen Malerei*, Leipzig, 1925), Madrid: Revista de Occidente, 1927; edición facsimil: Madrid: Alianza editorial, 1967, p.110. Algunos de los pintores de que hablaba Roh, como George Grosz, Georg Schrimpf o Davringhausen, tal vez también Schad, descubrieron la pintura metafísica de De Chirico en 1919 en la galería muniquesa de Hans Goltz, o en pintura sino en las reproducciones en blanco y negro –como los rusos la de Picasso, Braque o Gris– que ilustraban *Valori Plastici*, que Goltz distribuía en Alemania. Fue en la exposición del grupo de Valori Plastici presentada en la Galería Nacional de Berlín la primavera de 1921 cuando vieron por primera vez sus pinturas. Allí quedó fascinado Ernst con el misterio y la magia de la pintura de De Chirico. Ver la aproximación de SCHMIED, Wieland, «L'Histoire d'une influence: «Pittura Metafisica» et «Nouvelle Objectivité»», en *Les Réalismes* [cat.], París: Centre Georges Pompidou, 17 de diciembre 1980 – 20 de abril 1981, pp.20-25. Reconfiguración de SCHMIED, Wieland, «La pittura metafisica e il suo influo sulla nuova oggettività in Germania», en *La pittura metafisica* [cat.], Giuliano Briganti, Ester Coen (eds.), Venecia: Neri Pozza – Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 1979, pp.27-32; con un interesante apéndice con «Scritti, Lettere e Documenti dal 1912 al 1938», pp.91-229.

13 *Ibid.*, p.11.

porque haya brillado antes otra vez».¹⁴ Uno de los elementos más destacados del *savoir faire* de Giorgio de Chirico y de la *qualità* memorable de su pintura está, precisamente, en haber traído a la vista las resonancias del pasado en el presente, en haber sabido «ser y no ser» al mismo tiempo, encarnando así en su pintura y en sus textos una de las reflexiones modernas más interesantes a cerca de la memoria y una de las críticas más audaces e irónicas a toda idea de progreso o regeneracionismo histórico, moral o estético.¹⁵ Como Hebdomeros, felizmente De Chirico dejó de pensar, habiendo descubierto la eternidad presente.¹⁶

Visto lo visto, resulta evidente que De Chirico era el principal adversario al que se dirigía el funesto «rayo invisible» del surrealismo bretoniano.¹⁷ Tal vez Cocteau, a quien en cierta ocasión habían radiografiado, intuía algo cuando, en 1928 y cerrando su elogio a la pintura que hacía De Chirico en aquellos años

¹⁴ *Ibid.*, p.111.

¹⁵ Comenzada por Schopenhauer, quien, como haría Bergamín, hablaba de ser y no ser a un tiempo, seguida por Nietzsche, quien planteaba la necesidad de ser digno heredero de los extravíos de la historia y observar el eterno presente configurado a partir de esos legajos, y, ya en el siglo XX, por Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.

¹⁶ De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, París: Éditions du Carrefour, col. «Bifur», 1929 (escrita durante unos cuatro años, es publicada parcialmente en la revista *Bifur*, nº2, 1929, no fue traducida al italiano hasta 1942; en cubierta: *Le peintre et son génie chez l'écrivain*). En los últimos párrafos de la maravillosa aventura de este héroe de interior moderno a la que iremos volviendo, Hebdomeros encontró una dama que le reveló el infinito. «O Hebdomeros, dit-elle, je suis l'Immortalité [...]. Assise sur un tronçon de colonne brisée, elle lui appuya doucement une main sur l'épaule et avec l'autre elle pressa la droite du héros. Hebdomeros, le coude appuyé sur la ruine et le menton sur la main, ne pensait plus... Sa pensée, à la brise très pure de la voix qu'il venait d'entendre, cédait lentement et finit par s'abandonner tout à fait. Elle s'abandonnait aux flots caressants des paroles inoubliables et sur ces flots voguait vers des plages étranges et inconnues» (p.251). En este punto, es evidente que a quien De Chirico tenía en mente era a Nietzsche, pero es interesante recordar que entre las lecturas de éste ocupó un lugar destacado la de Auguste Blanqui. BLANQUI, Auguste, *L'Éternité par les astres: hypothèse astronomique*, París: Librairie Germer Baillière, 1872, capítulo VIII, en especial pp.73-76: «C'est du nouveau toujours vieux, et du vieux toujours nouveau [...] Ces sosies sont en chair et en os, voire en pantalon et paletot, en crinoline et en chignon. Ce ne sont point là des fantômes, c'est de l'actualité éternisée. Voici néanmoins un grand défaut: il n'y a pas progrès» (p.74).

¹⁷ BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Œuvres complètes, vol.I.*, edición al cuidado de Marguerite Bonnet, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1988, pp.311-346, cita p.346: «Le surréalisme est le «rayon invisible» qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaire». Ángel González supo ver bien que el rayo del que hablaba Breton en el Manifiesto Surrealista era un nefasto rayo de la muerte; es más: de destrucción masiva. GONZÁLEZ, Ángel, «Monsieur Dudron, un héroe de nuestro tiempo», *El Resto, op.cit.*, pp.157-165. Ver también la estupenda introducción de Juan José Lahuerta a la edición en castellano de algunos de los textos de De Chirico. LAHUERTA, Juan José, «Nota introductoria», en *Sobre el arte metafísico y otros escritos, op.cit.*, pp.9-14.

veinte, escribía: «Adiós, lector. Me acuesto. Estoy devastado por la poesía como ciertos doctores por el empleo de los rayos X».¹⁸ Breton daba otra vuelta de tuerca a su maniobra de ocultación y tomaba la visión metafísica o visión super-realista como con rayos-x en los ojos, la privaba de la clarividencia mágico-irónica de que la había provisto De Chirico y la convertía en un rayo de destrucción masiva con tintes místicos. No es de extrañar que De Chirico viese en los marchantes y en los críticos de arte –excepción hecha de aquellos que, como Poe, Baudelaire o Apollinaire, eran poetas antes que todo– el origen de la decrepitud del arte de su tiempo. Tal vez para mitigar un tanto el profundo daño que le habían causado, De Chirico recordaba divertido cómo el teatrillo burlón que aquel «grupo de individuos poco recomendables», «de perezosos, de hijos de papá y de abúlicos que, pomposamente, se habían auto-bautizado surrealistas», había montado en la Galerie Surréaliste en mayo de 1926 parodiando su exposición en L'Effort Moderne, no logró sino que vendiese más pinturas.¹⁹ Sólo tres años después de su muerte, Mauricio Fagiolo dell'Arco, Paolo Baldacci y Willard Bohn comenzaron a sacar del ostracismo y a restituir su unidad a la producción artística de De Chirico, que Baldacci enunció en términos de *coincidentia oppositorum*.²⁰ Sólo entonces la crítica e historiografía de arte comenzó a apreciar el *modus operandi*

18 COCTEAU, Jean, *Le mystère laïc. Giorgio de Chirico. Essai d'étude indirecte. Avec cinq dessins de Giorgio de Chirico*, París: Éditions des Quatre Chemins, 1928, p.81: «Adieu, lecteur. Je me couche. Je suis ravagé par la poésie comme certains docteurs par l'emploi des rayons X». La referencia al sueño hecha por Cocteau, que encontramos igualmente al final de las dos narraciones de De Chirico, *Hebdomeros* (1929) y *M. Doudron* (escrito en 1940, publicado íntegro en 1945), así como otras a lo largo del texto, denotan que el autor conocía las que eran las fuentes filosóficas esenciales de De Chirico, Schopenhauer y Nietzsche, en especial el *Ensayo de las apariciones de fantasmas* y *Así habló Zaratustra*.

19 De CHIRICO, Giorgio, *Mémoires, op.cit.*, p.140-141: «Peu après mon arrivée à Paris, je me heurtai à une forte opposition de la part de ce groupe de paresseux, de fils à papa, et d'abouliques qui, pompeusement, s'étaient baptisés eux-mêmes *surréalistes*, [...] Ce groupe d'individus peu recommandables était dirigé par un soi-disant poète qui répondait au nom d'André Breton [...] Les surréalistes espéraient ainsi monopoliser mes peintures métaphysiques qu'ils qualifient naturellement de surréalistes, et, à force de publicité, [...] vendre mes tableaux à des prix très élevés et se faire pas mal d'argent.» «[...] les surréalistes décidèrent d'entreprendre, sur une vaste échelle, le boycottage de ma nouvelle production; lorsqu'en 1926 je fis une exposition à la galerie de Léonce Rosenberg, ils en organisèrent immédiatement une des tableaux métaphysiques qu'ils possédaient, dans une boutique qu'ils avaient ouvert rue Jacques-Callot». Sigue «[...] ils installèrent dans la vitrine de cette dernière galerie une sorte de parodie des peintures que j'exposais chez Léonce Rosenberg; [...] Et cependant, le résultat de tout cela fut que cette parodie organisée dans la vitrine de la galerie surréaliste donna une grande publicité à mon exposition chez Rosenberg et que je vendis beaucoup de toiles –résultat qui provoqua un accès de bile au soi-disant poète André Breton et à sa bande» (p.142).

20 BALDACCI, Paolo, «Le Classicisme chez Giorgio de Chirico», *Cahiers du Musée National de l'Art Moderne*, nº11, 1983, p.18-32.

de De Chirico, para quien lo clásico y lo romántico, lo metafísico y lo realista, como lo apolíneo y lo dionisiaco, no eran sino anverso y reverso de un mismo pliegue. Mucho tardó en verse que esa era la esencia del pensamiento y de la producción artística de Giorgio de Chirico; la misma esencia del pensamiento trágico y del arte griego vindicada por Nietzsche; la misma, en suma, de la tragedia y la farsa de la vida y del arte que es que «todo ser es también a su vez un no-ser».²¹ O mejor dicho, no es que tardara en verse, es que había dejado de verse lo que ya había visto bien Guillaume Apollinaire.²²

Apollinaire, «Il ritornante»

Apollinaire «fue el primer crítico que intuyó la profunda novedad de mi pintura y la defendió obstinado en los diarios y las revistas francesas», recordaba De Chirico en el obituario de su amigo.²³ Hondo elogio de De Chirico al poeta de «perfil numismático» en el que, no obstante, sobreolaba la trascendencia que tuvo haberle tenido de interlocutor entre 1912 y 1914 en el desarrollo de sus ideas acerca de una realidad metafísica de las cosas. Ciertamente es que Apollinaire tampoco hizo mención de la importancia capital que la observación de las

21 NIETZSCHE, Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia*, op.cit., p.42. SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), traducción de Rafael-José Díaz Fernández y M^aMontserrat Armas Concepción, Madrid: Akal, col. «Básica de bolsillo», 2005, Libro III, párrafo 33, p.205.

22 Sobre vínculos entre Apollinaire y De Chirico: FAGIOLO, Maurizio, «Introduction», *De Chirico* [cat.], Nueva York: MoMA, 1982 (Paris: Centre Georges Pompidou, 1983), pp.11-34. FAGIOLO, M., «Giorgio de Chirico à Paris. 1911-1914 Autres Enquêtes sur la Métaphysique et autres énigmes», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°13, 1984, p.47-73. BOHN, Willard, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne*, Roma: Bulzoni Editore, 1984.

23 De CHIRICO, «Guillaume Apollinaire» (*Ars Nova*, n°2, [2 diciembre] 1918), *Il meccanismo del pensiero*, pp.59-61, cita p.60: «Difese l'ultima pittura con intelligenza e disinteresse. [...] Fu il primo critico che intuì la profonda novità della mia pittura e la difese ostinato sui giornali e le riviste francesi. Era nemico di ogni vigliaccheria e di ogni tritume in arte. Tanto per l'attacco quanto per la difesa era costruito meravigliosamente. Non si riscaldava mai; non strillava; ma quando era mestiere persuadere un brachicefalo sul valore artistico d'un'opera nuova, aveva scaltrezze di diplomatico raffinato». Alberto Savinio tendría un recuerdo igual de sentido aunque más tardío del poeta «inactual» en el número especial que *L'Esprit Nouveau* dedicaba a Apollinaire. SAVINIO, Alberto, «In poetae memoriam», *L'Esprit Nouveau*, n°6 (número especial *Apollinaire*), 1924, s.p.: «Son fantôme grand et léger comme l'ombre d'une statue, le crâne signé d'un œillet noir ainsi que les mannequins-cibles, vient parfois à ma rencontre, tantôt au milieu d'une place ensoleillée, tantôt la nuit, dans ma chambre de travail; et de cette voix douce et un peu asthmatique qui, vivant, lui était naturelle, il me parle encore des mystères splendides, du sort de cette femme immortelle qui dort là-haut, parmi les glaces brillantes du pôle».

pinturas de De Chirico y las charlas intensamente mantenidas en el taller de éste, en el cenáculo de *Les Soirées de Paris* y en el apartamento del 202 boulevard Saint-Germain, tuvieron en la elaboración de su propio discurso estético. En todo caso, la lectura atenta de los manuscritos parisinos de De Chirico y de los artículos que Apollinaire le dedicó entonces, además de los publicados por De Chirico en *Valori Plastici* e *Il Convegno* en la órbita de los años veinte y de «L'Esprit nouveau», el último destilado de ideas de Apollinaire publicado por el *Mercur* un mes después de su muerte, lo pone en evidencia.

«Hoy», escribía De Chirico el 17 de noviembre de 1918, «desde esta ciudad en la que retumban charangas, erizada de banderas a causa de las victorias y el epílogo del drama, mi pensamiento serpentea por las viejas calles [...] Vuelvo a ver, como se ve en los sueños, un edificio de seis pisos, patinado de gris y arriba dos habitaciones bajo el tejado. El telón se cierra y un cuadro de una ternura maravillosa se forma solo en silencio: entre la inocencia trágica de las telas lacadas del aduanero pintor y las arquitecturas metafísicas del pintor del que hablamos, veo la luz de una lámpara de petróleo y pipetas de bombillas de dos céntimos [...], una gran biblioteca de madera blanca llena de volúmenes, amigos taciturnos sentados en la sombra...; y he aquí que, como bajo el rayo luminoso de una linterna mágica, se dibuja en la pared el rectángulo fatal de un cielo veronés y en ese cielo se curva de nuevo el perfil del centurión triste... Es Apollinaire el que regresa; es el amigo poeta que me defendió en tierra extranjera y a quien no veré más».²⁴

Apollinaire «il ritornante», decía De Chirico, dedicándole así el mayor de sus elogios a quien había sido siempre, como él mismo, un viajero «sin patria». Desde que los hermanos De Chirico dejaron la patria de los Argonautas, Giorgio siempre fue «il ritornante», en busca de espacios metafísicos y de un tiempo

24 De CHIRICO, Giorgio, «Guillaume Apollinaire» (*Ars Nova*, nº2, 1918), *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.59-61, cita p.61: «Ma oggi da questa città echeggiante di fanfare, irta di bandiere per le vittorie e l'epilogo del dramma, il mio pensiero serpeggiando per le vecchie vie già clacate da Leonardo il mago e Benvenuto il masnadiere, rivà ai ponti della Senna fangosa. / Rivedo, como si vede nei sogni, un'immobile di sei piani, patinato di grigio e su su due stanze sott'il tetto. / Il sipario si schiude e un quadro d'una tenerezza meravigliosa si forma in silenzio da sé: tra l'innocenza trágica delle tele laccate dal doganiere-pittore e le architetture metafisiche del sottoscritto vedo il lume di una lampada a petrolio, delle pipette a due soldi, gialle di nicotina, una lunga biblioteca di legno bianco incinta di volumi, degli amici taciturni seduti nell'ombra; ... ed ecco che, come sott'il raggio luminoso d'una lanterna magica, si disegna sulla parete il rettangolo fatale d'un cielo veronese e su quel cielo si curva di nuovo il profilo del centurione triste... È Apollinaire, Apollinaire il ritornante; è l'amico poeta che mi difese in terra straniera e che io non rivedrò più mai».

metahistórico, embarcado en su particular aventura de regreso al origen.²⁵ La producción pictórica y literaria de De Chirico es un periplo filosófico que entronca con la tradición romántica del *bildungsroman* y aún con la clásica de la iniciación misteriosa. Sus pinturas son como las estancias que va atravesando Hebdomeros en su aventura de interior hacia la inmortalidad. Cuando, tras exponer en el Salón de Otoño de 1912, De Chirico conoció a Apollinaire, reconoció al poeta clarividente capaz de adentrarse con éxito en el más allá y de amansar a las fieras con sus cantos, al Orfeo que embarcar en su particular Argos junto a él y a su hermano. No voy a discutir si el busto que aparece en el que el 17 de marzo de 1916 pasó a ser retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire es de Orfeo o de Apolo; ya lo han hecho otros.²⁶ Ni si el molde de pescado, que reaparecerá en *La nostalgia del poeta* y en *El Templo Fatal*, es un atributo del primero, dada la semejanza que guarda con el pez que aparece en la xilografía de Raoul Dufy con que Apollinaire ilustraba en 1911 *El Bestiario o El Cortejo de Orfeo*; y que también se asemeja a la ristra de pescados colgados de una pintura de Pierre Roy, autor de la xilografía a partir del óleo de De Chirico que ilustraría la portada de *Calligrammes* y a cuya obra debería prestarse más atención. En todo caso, esta huella, que tiene algo de *frotage* de Max Ernst anticipado, doble de un cuerpo ausente, espectro o cuerpo insustancial, recuerdo fósil de un tiempo inmemorial, tal vez es sólo un molde de latón para hacer formas en la arena o uno de aquellos que en cocina moldean panes y pasteles desde época asiria y que bien pudo ver junto a otras galletas metafísicas en algún escaparate. Este retrato de «la melancolía de un hombre, verdadero fantasma ambulante» de lo que habla es de otros modos de ver y de la tarea del artista que no es otra que «ver y decir lo que se ha visto».²⁷

25 NIETZSCHE, Friedrich, «Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie», en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (*Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, 1888), traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 1998, párrafo 2, p.106: «Y ahora, después de que por largo tiempo hemos estado así en camino, nosotros los argonautas del ideal, más valerosos acaso de lo que es prudente, habiendo naufragado y padecido daño con mucha frecuencia, pero, como se ha dicho, más sanos que cuanto se nos querría permitir ir, peligrosamente sanos, permanentemente sanos, parecemos como si, en recompensa de ello, tuviésemos ante nosotros una tierra no descubierta todavía, cuyos confines nadie ha abarcado aún con su vista, un *más allá* de todas las anteriores tierras y rincones del ideal, un mundo tan sobremanera rico en cosas bellas, extrañas, problemáticas, terribles y divinas, que tanto nuestra curiosidad como nuestra sed de poseer están fuera de sí ¡ay, que de ahora en adelante no haya nada capaz de saciarnos!»

26 FAGIOLO, Maurizio, *L'Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, Milán: Rizzoli, 1984, p.89: Fagiolo contradecía la opinión generalizada de que el busto en primer plano representa a Apolo, cuyas tipologías De Chirico conocía bien, y sostiene que a quien quiso representar es a Orfeo.

27 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, op.cit., p.239: «l'art de voir et de dire ce qu'on a vu».

«Ciertas estatuas griegas llevan gafas ahumadas para que el sol no acabe por dejarlas ciegas», escribía Cocteau en *El misterio laico*;²⁸ pero tal vez lo había visto al revés y las llevan para no cegarnos con su visión profunda de la realidad de las cosas; tal vez nos hablan de que nosotros somos los ciegos sin saberlo. Las pinturas de De Chirico quieren ser la ocasión de tornar esa ceguera banal en una invidencia vidente, de la cual parecen disfrutar los maniqués y estatuas que las habitan. De esto es precisamente de lo que hablan el *Retrato de Guillaume Apollinaire*, que bien podría haberse llamado *La nostalgia del poeta* o *La serenidad del sabio*, y de lo que hablan todas sus pinturas: del enigma de la visión y de ver el enigma... como con rayos-x.²⁹ De Chirico va dejando indicios de ellos por todas partes. Como con los anteojos ahumados que nuestro «pintor de enseñás» pintaba en *La serenidad del sabio* y que proyectan la sombra de una incógnita desmedida;³⁰ una «X» análoga a la que aparece en una fotografía antigua de la enigmática plaza de San Carlo de Turín y a aquella de la que hablaba Nietzsche en el prefacio a la *Gaya ciencia*.³¹ «El gran dolor», decía a propósito de la ebriedad propia de estados convalecientes, «es el último liberador del espíritu, como maestro del *gran recelo* que convierte toda U en una X, una X

28 COCTEAU, Jean, *Le mystère laïc*, op.cit., p.63: «Certaines statues grecques portent des verres fumés pour que le soleil n'achève pas de les rendre aveugles».

29 *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1914, óleo, 81,5x65cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París); *La Nostalgie du poète* (1914, óleo y témpera, 90x41cm, Peggy Guggenheim, Venecia) en un formato vertical; *La serenité du savant* (1914, óleo, 130,8x73,3, col. privada USA) pintado en un lienzo trapezoidal que dota al espacio de una extraña profundidad.

30 [APOLLINAIRE, Guillaume,] «G. de Chirico» (*Paris-Journal*, 25 de mayo 1914), en *Chroniques d'art*, op.cit., p.586: «Depuis quelque temps, M. de Chirico consacre son talent à peindre des enseignes». Apollinaire no firmó esta nota cariñosa a De Chirico, publicada al día siguiente del recital ofrecido por Savinio en *Les Soirées de Paris*. J.[ean] C.[érusse], «L'Audition des œuvres musicales de M. Albert[o] Savinio», *Les Soirées de Paris*, junio 1914, en edición facsimil de *Les Soirées de Paris*, vol.II (n°s 18-27), Genève: Slatkine Reprints, 2 vols., 1971, pp.301-302, cita p.301: En esta ocasión Apollinaire asumía el alias de sus co-directores para reseñar que «Les Soirées de Paris avaient invité M.Albert Savinio à faire entendre ses œuvres musicales dans les salles de la revue, le 24 mai. Ce concert, qui eut un grand succès, constitue aussi une étape dans l'évolution de la musique». «Dans les *Chants de la Mi-Mort*, notamment, qui n'étaient pas au programme, nous nous trouvâmes en face d'une poésie musicale si imprévue et si choquante, que nous sommes persuadés que cette œuvre pourra constituer désormais le point de départ d'une orientation de la musique moderne» (p.301). El elogio daba paso a la relación de asistentes: Mme De Chirico, Jean Royère, director de *Phalange*, Mme y M. Picabia, M. y Mme Picasso, M. y Mme Maurice Raynal, Jacob, Paul Guillaume, Canudo, director de *Montjoie*, Pierre Roché, Mercerau, Pierre Roy y Giorgio de Chirico, entre otros.

31 Recordemos el acceso de locura de Nietzsche que le llevó a arrojar a los pies de un carruaje y casi ser atropellado en la ciudad de Turín en 1888, año en que nació De Chirico, quien daba una extraordinaria importancia a convergencias existenciales como ésta.

hecha y derecha». ³² Si el dolor hace de toda «u» una «x», podríamos decir que la incógnita queda siempre abierta. Como abierto queda el espacio en la pintura de De Chirico que se fuga por las múltiples perspectivas que articula en sus pinturas y que, en ocasiones como ésta, se hunde en el espesor de la tela llevándonos más allá de la pintura a través de la escultura que De Chirico no pinta sino que dibuja directamente sobre la preparación de la tela, convirtiéndola en fantasma. De Chirico decapa las superficies como el escultor escaba en el espesor de la materia haciendo visible su vida latente, despertando del letargo lo que palpita en el interior de los cuerpos, horadando, ahuecando y sacando a la luz aquello que esconden como sólo los rayos-x sabían hacerlo. ³³ Y como sólo individuos dotados de una especial clarividencia sabían verlo.

Las tres pinturas aluden a la clarividencia metafísica enunciada por De Chirico; una videncia invidente de raros individuos que, en ocasiones no menos excepcionales, son capaces de «ver sin saber», de desprenderse del principio de razón y abandonarse a una *amabilis insania* que les revela la realidad esencial y eterna de las cosas. ³⁴ De Chirico encarnaba este ver sin saber en sus maniqués, sujetos enigmáticos «sin ojos, sin nariz y sin orejas» como el músico de Saint-Merry cantado por Apollinaire que aparecían por primera vez en *La nostalgia del poeta*. Estos personajes entre maniquí de sastre y estatua o no nos miran o dejan de ver, desentendiéndose de la realidad inmediata, vista, conocida y olvidada, que sólo es real porque así lo hemos convenido circunstancialmente. ³⁵

32 NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)*, traducción y prólogo de Charo Greco y Ger Groot, Madrid: Akal, 2001, p.33. Tal dolor, decía, no nos mejora, pero «sí sé que nos vuelve más *profundos*» (p.33); y, unas líneas más abajo, insistía en «el encanto de lo problemático, el deleite de la X» (p.34).

33 De CHIRICO, Giorgio, «Brevis pro plastica oratio» (1940), en *Il meccanismo del pensiero, op.cit.*, pp.381-382, cita p.382: El escultor «scava per *tirar fuori*, nel blocco di creta o di marmo, con fiuto di raddomante, comincia a frugare, e già *quello che c'è dentro*, la meraviglia, il divino giocattolo che procurerà gioia purissima ed altro divertimento a lui ed agli altri uomini suo fratelli, comincia a sobbollire alla superficie, comincia a muoversi, ad agitarsi come marmotta che si sveglia dopo lungo sonno. [...] Quello che verrà fuori dalla carta o dalla tela, è già dentro che dorme [...] La superficialità, e quel senso piatto e noioso dei disegni e delle pitture d'oggi, dipendono dal fatto che essi non sono stati *tirati fuori*; non sono il risultato di uno scavo, non sono stati *cercati* nel blocco del foglio di carta o in quello del pezzo di tela ma messi sopra, appiccicati...; non per nulla la parola *crôte* (crosta) serve in francese a definire una cattiva pittura».

34 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, libro III, párrafos 34, 36 y 37. pp.206 a 223. Sobre el furor poético y la «amabilis insania» de Horacio ver p.218.

35 ROSSET, Clément, «L'illusion métaphysique: le monde et son double», en *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), París: Gallimard, col. «Folio. essais», 2005, p.61: «Comme toute manifestation oraculaire, la pensée métaphysique se fonde sur un refus, comme instinctif, de l'*immédiat*, celui-ci soupçonné d'être en quelque sorte l'autre de lui-même, ou la doublure d'une

Poeta, filósofo y artista son capaces de esa proeza que consiste en invertir el *principium individuationis* –remontar el tiempo y revertir el espacio–, de acercarse y «acercarnos a las cosas desde un lado y una vía completamente distintos, desde dentro y no únicamente desde fuera, y de este modo dominarlas mediante el conocimiento en la clarividencia y la acción en la magia».³⁶ ¿Y qué hacían los rayos-x sino posibilitar este tipo de conocimiento profundo de las cosas? ¿Qué otra cosa sino realizar esta clarividencia y esta magia que, en palabras de Schopenhauer, no es sino «metafísica práctica»?³⁷ «Todos vosotros estáis entrenados en el juego difícil de la inversión del tiempo y en invertir el ángulo de vuestra mirada», decía Hebdomeros que, como Bébuquin, sabía que la realidad o irrealidad de algo sólo depende del ángulo desde el que se mire.³⁸

Esta clarividencia o «segunda visión» era, a ojos de Schopenhauer, «una intuición que abarca también lo que no está *directamente* al alcance de la actividad cerebral en ESTADO DE VIGILIA y, sin embargo, existe realmente» –la mayúscula es suya; un tipo de perspicacia insólita que abarca lo que escapa tanto a nuestros sentidos como a nuestra comprensión «y sin embargo es real y efectivo».³⁹ El arte es «un bello sueño profético soñado con los ojos abiertos

autre réalité. On pourrait dire que c'est la notion même d'immédiateté qui apparaît ainsi comme truquée: on se méfie de l'immédiat précisément parce qu'on doute qu'il soit bien l'immédiat. Cet immédiat-ci se donne comme premier; mais ne serait-il pas plutôt second?» A propósito de Nietzsche y de la eternidad presente, Rosset señalaba que: «Ce qui compte, c'est que tout est à jamais premier. [...] Ce sens de la duplication aboutit donc, non pas à une échappée de l'ici vers l'ailleurs, mais au contraire à une convergence quasi magique de tout ailleurs vers l'ici. [lo mismo que decía August Blanqui] [...] Le présent est, à chaque instant, l'addition de tous les présents; cette expression de «présent» devant s'entendre ici dans son double sens de don de l'instant (don de ce présent-ci) et d'offrande absolue (don de tout «présent», c'est-à-dire de toute durée)» (pp.82-83). Concluía que «la série de tous les instants passés dans le seul instant présent, n'oublie aucune réalité. Il les affirme au contraire toutes à la fois, car il rapporte dans ses bagages la totalité de tout ce qui est, sera et a été, dotant ainsi chaque instant de la vie de toute la richesse de l'éternité» (p.83).

36SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas* (*Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851), prólogo, traducción y notas de J.R. Hernández Arias, L.F. Moreno Claros y A.Izquierdo, Madrid: Valdemar, col. «letras clásicas» nº11, 2009, pp.247-333, cita pp.324-325.

37 *Ibid.*, p.325.

38 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, *op.cit.*, p.88: «Vous tous vous êtes entraînés au jeu difficile du renversement du temps et à tourner l'angle de votre regard». EINSTEIN, Carl, *Bébuquin*, *op.cit.*, p.65: «Oh art, soupira Bébuquin, tu es prodigieusement puissant dès que l'on refuse les perspectives; transformation si ardemment désirée des états de fait; qu'une chose soit à la fois vraie ou fausse, cela dépend du point de vue».

39 SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y*

y en pleno mediodía», decía De Chirico haciéndose eco de las palabras de sus dos maestros alemanes.⁴⁰ Schopenhauer vinculaba esta «segunda visión», o clarividencia metafísica como con rayos-x de la que hablaría De Chirico, a lo que denominó «*traumorgen*» u «órgano de los sueños» que presiente con la realidad con que sienten los sentidos físicos aquello que éstos no han sentido por lejano en el espacio como en el tiempo; un órgano oracular, por tanto.⁴¹ Ahora bien, el conocimiento profundo de las cosas exige que a los momentos de «lúcida enajenación» necesarios les sigan otros de meditación, de vuelta dentro de los límites del principio de razón. El compás apropiado sería: intuición, posible revelación, reflexión y (re)composición de tal momento revelador. Sólo cumpliendo la prescripción nietzscheana de conjugar la desmesura dionisiaca y el equilibrio apolíneo, es posible realizar obras de arte dotadas de la profundidad trágica de las clásicas, cuya serenidad albergue el *pathos* de todas las alegrías y las penas, de todo el sin-sentido irónico y terrible de la vida.⁴² La conmoción desconcertante causada por la visión de un interior radiográfico –aún más si es

Paralipómene, *op.cit.*, p.294.

40 De CHIRICO, Giorgio, «Arte metafísica e scienze occulte (junio 1918)», en *Il meccanismo del pensiero*, *op.cit.*, pp.62-65, cita p.63: «[...] l'arte, quale un bel sogno profetico sognato a occhi aperti e in pieno meriggio in faccia all'inesorabile realtà, ci precede di continuo e ci consiglia oggi più che mai l'inquadramento e la diasprificazione totale dell'universo».

41 SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipomena*, *op.cit.*, pp.260-261: Explicando el mecanismo *traumorgen* aclaraba que «soñamos, sólo que lo que soñamos es verdadero y real. Es como si nuestro cráneo se hubiera vuelto transparente, de modo que el mundo exterior accede directamente al cerebro, en lugar de hacerlo por la estrecha puerta de los sentidos dando un rodeo» (p.261). «La clase de sueños descrita es lo que se llama el DUERMEVELA, no porque sea un estado intermedio entre el sueño y la vigilia, sino porque puede caracterizarse como un estar en vela estando dormido. Por eso preferiría llamarlo un sueño real» (p.262). Esta clase de sueños «acrecienta a veces su carácter enigmático debido a que el horizonte del que sueña se amplía más, extendiéndose más allá del dormitorio; en ese momento, las cortinas y las contraventanas dejan de ser obstáculos para la vista, y se percibe con nitidez lo que está detrás de ellas: el patio, el jardín o la calle con las casas de enfrente» (p.262). «El propio cráneo era, como se ha dicho, el primer tabique que no estorbaba a esta clase especial de percepción. Si ésta se hace más aguda todavía, entonces cortinas, puertas y paredes no le ponen ya límite alguno. Pero es un misterio profundo cómo sucede esto, sólo sabemos que lo soñado es REAL y, por consiguiente, tiene lugar una percepción a través del órgano de los sueños» (p.263). «Por el órgano de los sueños aquí descrito se efectúan, como se acaba de exponer más arriba, la intuición en el sonambulismo, la clarividencia, la segunda vista y las visiones de todo tipo» (p.274).

42 De CHIRICO, Giorgio, «Manuscrito Éluard-Picasso» (París, 1911-1915), en *Il meccanismo del pensiero*, *op.cit.*, p.15: «Pour qu'une oeuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain: le bon sens et la logique y feront défaut»; y en la serenidad de la pintura «se trouvera résumée comme dans une plainte éternelle tout le *pathos* connu jusqu'à présent; toute la grandeur, tout le sublime que les hommes connurent, leurs espoirs et leurs doutes, leurs joies et leurs souffrances» (pp.13-14).

el propio– es análoga a la que genera el verse «sorprendido» por la «profundidad habitada» de las cosas, medio vivas y medio muertas, que conmociona y descoloca al vidente a quien permite sondear aspectos desconocidos de la realidad.⁴³ De Chirico concentra en sus pinturas la *Stimmung* particular e inconfundible de tales momentos reveladores, la inquietante atmósfera de lo inminente, y la conmoción, terrible y feliz, generada por el descubrimiento sorprendente de lo nunca visto. «Mientras que para el hombre común su capacidad de conocer es como una linterna que ilumina su camino, para el hombre de genio es el sol que le revela el mundo», decía Schopenhauer en aquel jugoso párrafo 36 del libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*.⁴⁴ Evidentemente, el caso del «angelo dei tempi nuovi», capaz de conocer en la perspicacia –de *visio in distans*– y de obrar en la magia –de *actio in distans*– era el segundo.⁴⁵

En *El doble sueño de primavera*, De Chirico nos deja «ver con sus ojos» como prescribía Schopenhauer que había de hacer el pintor y enmarca una de las visiones que en ocasiones le sorprendían y le obligaban a pintar.⁴⁶ Visiones reveladoras de una realidad del todo distinta que De Chirico ponía en pintura o en papel, posibilitando que otros fuesen sorprendidos e impelidos a poner en cuestión todo lo tenido por sabido y resuelto. «De un profundo soñar me he despertado» cantaba Zaratustra; y seguía: «El mundo es profundo; más profundo de lo que el día ha pensado».⁴⁷ En la pintura transparente y tan densa que centra la composición, el espacio se despliega en profundidad, y con él la

43 De CHIRICO, Giorgio, *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., p.318: De Chirico remitía al capítulo del *Ecce homo* sobre la revelación y puntualizaba que «la révélation est quelque chose qui se présente soudain à l'artiste, comme si on avait tiré un rideau, ouvert une porte; qui lui apporte une grande joie, un grand bonheur, un plaisir presque physique et le pousse au travail»; «Il nous semble que la révélation nous fasse pénétrer dans un monde inconnu». «Ce sont des moments inoubliables que nous vivons quand de tels aspects du monde, dont nous ne supposons même pas l'existence, apparaissent soudain, nous dévoilant les choses mystérieuses qui se trouvent là, à notre portée, à chaque instant, sans que notre vue trop courte puisse les distinguer, nos sens trop imparfaits les percevoir» (pp.321-322).

44 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., libro III, párrafo 36, pp.215-216.

45 SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y Paralipomena*, op.cit., p.211.

46 *Il doppio sogno di primavera* (1915, óleo, 56,2x54,3cm, MoMA, col James Thrall Soby). SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., libro III, párrafo 37, p.223. De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, op.cit., p.239: También Hebdomeros hablaba de «l'art de voir et de dire ce qu'on a vu».

47 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra* (*Also Sprach Zarathustra*, 1881-1886, 1892), introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2008, 3ª parte: «La otra canción del baile», párrafo 3, pp.317-318.

mirada, más allá del plano pictórico, más allá del cuadro, más allá de lo físico; nos arrastra «*ta metà phusikà*» y nos revela aspectos invisibles de la realidad, presencias ausentes como el resoplar de una locomotora, los reconocibles pies inquietos de Ariadna embriagada, siluetas de sujetos melancólicos y naturalezas muertas-vivas. La mirada va y viene de un contorno a otro, se desliza de una forma en otra, se entreteje y despista entre esas cosas reducidas a su espectro. Como en el espesor de una plaquita radiográfica, en la paráfrasis espacial pintada por De Chirico las cosas se aparecen en enigma. De pronto una y otra se nos antojan trampas de espectros, como el espejito que el pintor llevaba consigo y que le descubría el «*daimon*» en cada cosa o las cosas en calidad de fantasma –cosa que, en su inocencia, a Breton y Éluard les resultaba esotérico y no era sino un recurso filosófico: De Chirico pensaba en Heráclito, en Nietzsche y en Schopenhauer, para quienes lo propio del filósofo era descubrir, en ocasiones, las cosas como fantasma.⁴⁸ En *El doble sueño de primavera* De Chirico nos deja ver en su espejito por ver si así también nosotros somos sorprendidos por la metafísica de las cosas, por esos otros aspectos de la realidad que la cotidianeidad –la historia y la memoria– nos hurta a la vista. Ésta, como otras de sus pinturas, podría titularse *La inminencia de la hora*; entendiéndose que lo inminente es esa visión reveladora.⁴⁹ De Chirico deja el tiempo en suspenso y deja que las cosas se digan calladamente a sabiendas de que «las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad, los pensamientos que caminan con pies de paloma dirigen el mundo».⁵⁰

En *El vaticinador*, que De Chirico contaba entre sus pinturas mejor pintadas, aparece el vidente, ciego como Tiresias, poeta además como Homero, en el momento de la revelación.⁵¹ Evidentemente, De Chirico se veía a sí mismo

48 NIETZSCHE, Friedrich, *El Nacimiento de la tragedia*, op.cit., p.43: «Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas». SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., libro II, párrafo 19, p.132: a propósito del filósofo escéptico, apuntaba que «considera como fantasmas a todos los fenómenos salvo el propio individuo». Ver también el libro III, párrafo 36, p.215: a propósito de la fantasía, que amplía los horizontes del conocimiento, habla de cómo «puede percibirse un fantasma», en el sentido de imagen producida o hecha «aparecer» por la imaginación para deleitarnos.

49 De CHIRICO, Giorgio, «Sull'arte metafisica», op.cit., p.17: «L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della *profondità abitata*».

50 NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, op.cit., prólogo, párrafo 4, pp.19-20.

51 *Le vaticinateur o le voyant* (1915, óleo, 89,6x70,1cm, MoMA, colección Soby): expuesto por primera vez por Paul Guillaume en 1922, y publicado en *Dadaco* en 1920. Recordemos que uno de

como Heráclito meditando al abrigo del peristilo del templo, vaticinando como Schopenhauer y Nietzsche el advenimiento del vacío de sentido, del sin sentido de la realidad evidenciado en las artes, como apreció su amigo, poeta y vaticinador también, Apollinaire. Se trataba de hacer ver a quien no era ciego como ellos y, para ello, De Chirico daba forma a esos momentos cruciales en los que se rompe el hilo de la lógica racional y de la memoria y en los cuales pasado y porvenir se conjugan por un instante.⁵² El vidente invidente de su pintura está escrutando los misterios del universo con ese ojo único, hecho para el enigma, en una pizarra donde hay delineado un espacio incierto habitado por la silueta melancólica del recalcitrante Ulises de Böcklin y por un arco que diríamos florentino si no nos apuntase que se trata de «TORINO», ciudad oracular, más enigmática si cabe que Florencia. Un arco solitario que, sin necesidad de la mano del pintor, va a desplegarse en arquería a lo largo de la línea de fuga en que se inscribe. El imbécil no metafísico, decía De Chirico, no ve nada, pero «nosotros que conocemos el alfabeto metafísico... sabemos cuántas alegrías y cuántas desdichas se esconden» por los rincones.⁵³ Si el monómaco se aproxima a la divinidad, a Apolo y a Dioniso a un tiempo, es porque es capaz de anular su propia individualidad. Recordemos que «mántica» proviene de «manía», por lo que el arte de la adivinación, esencia del culto delfico de ambos dioses, está ligado

los seudónimos empleados por Apollinaire en sus crónicas para *Les arts à Paris* (1918), revista de Paul Guillaume, era Dr. Pressement –que bien podría haber sido «Dr. Vaticinateur»– así firmó su artículo «La vente Degas». APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art*, *op.cit.*, pp.548-554.

52 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, libro III, párrafo 36, p.220: en la genialidad, como en la demencia, como en la creación artística que tenga algo de ambas «se ha roto el hilo de la memoria». Sobre el genio, capaz de conocer las cosas independientemente del principio de razón, ver también el párrafo 37. Sobre la locura, ver los complementos al libro III, capítulo 32, p.839: como en el libro I, describía «la locura como la rotura del hilo de los recuerdos» y añadía algo fantástico: «el origen de la locura puede considerarse como un violento «quitarse una cosa de la cabeza», lo cual sólo es posible metiéndose otra» (p.841). Pasado el acceso de locura, la razón recupera su actividad sin estropearse, «lo único que ha ocurrido es que la voluntad ha encontrado el medio de alejarse totalmente de ella por un momento» (p.842). De CHIRICO, Giorgio, «Sull'arte metafisica», *op.cit.*, p.16: «Schopenhauer definisce il pazzo l'uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d'acume chè infatti ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa». La vida es un rosario enfilado de recuerdos y de relaciones entre las cosas y nosotros que nos hacen reconocer la lógica en lo que vemos y sin los cuales todo recobraría su terrible potencia metafísica.

53 De CHIRICO, Giorgio, «Sull'arte metafisica», *op.cit.*, p.17: «[...] noi che conosciamo i segni dello alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie d'un tavolo, tra i fianchi d'una scatola». GÓNZÁLEZ, Ángel, «Distracciones fúnebres», en *Arte y terror*, Barcelona: Mudito & Co., 2008, pp.27-44, cita p.43: De Chirico «se empeñara en distinguir su *Metafísica* sólida y corpórea de la incorpórea y gaseosa que los demás se imaginaban».

a la demencia, la ebriedad o el sueño en los que la memoria deja de funcionar correctamente. Las «mancias» y las «manías» reinan en aquella realidad liberada de la servidumbre de la necesidad que anhelaba Baudelaire; y reinan en esta pintura presidida por un templo y una cortina que velan los misterios. Echar un ojo detrás de la cortina parece más fácil que hacerlo dentro de un templo carente de puertas ni ventanas, aunque este inconveniente se desvanece cuando se observa con clarividencia metafísica capaz, como apuntaba De Chirico, de descubrir la vida palpitante en la materia.

De lo que parece ser el modelo del «ritornante» solitario sólo vemos su sombra sobre las tablas del suelo; no está claro si es un individuo o una estatua quien la proyecta pues el zócalo sobre el que se sitúa parece superar con creces la prescripción de Schopenhauer compartida por De Chirico de situar las estatuas a ras de suelo para mezclarlas con los transeúntes. El espacio que habitan sombra y vidente no es menos enigmático que el de la pizarra. De hecho, todos los espacios que compone De Chirico generan una incertidumbre semejante pues a pesar de estar configurados a partir de un elemento convencional como es la perspectiva geométrica clásica siempre la desquicia, manipula y con frecuencia multiplica, desorientando nuestra mirada que va y viene hacia puntos contradictorios por los que se fuga el espacio.

«¿Quién puede negar que existe un vínculo perturbador entre la perspectiva y la metafísica?», se preguntaba De Chirico en un clarificador texto sobre Courbet y sobre lo que De Chirico tenía por un realismo auténtico, más claro y más profundo.⁵⁴ En efecto, la perspectiva es el símbolo paradigmático del orden lógico canónico desde el Renacimiento, tanto del orden inherente presupuesto a toda representación plástica como del desarrollo progresivo que había de seguir la historia. De Chirico vio que romper la perspectiva era romper el hilo de la memoria y dedicó todos sus empeños a hacerla estallar y a desintegrarla; lo cual se hace evidente, tanto en sus pinturas como en sus relatos, en su forma de yuxtaponer perspectivas espaciales, simultanear tiempos y, en definitiva, de poner en juego otras lógicas no racionales, paralogismos que enriqueciesen la resultante. Atendiendo a las consideraciones que De Chirico hizo de los pintores cuya calidad apreciaba es posible trazar los rasgos de su propio modo de ver, de pensar y de pintar. «Courbet es un romántico y al mismo tiempo un realista», decía, entendiendo romanticismo como un «arte emocionado y emocionante,

54 De CHIRICO, Giorgio, «Gustave Courbet», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.247-255, cita p.254: «Qui peut nier le rapport troublant qui existe entre la perspective et la métaphysique?» Incluía los dos textos a propósito de Courbet, el de 1924 (en italiano) y el de 1925 (en francés).

arte firmemente asentado sobre el suelo sólido de la realidad».⁵⁵ Es, decía, un narrador de historias «donde los personajes no aparecen en su aspecto corriente (verismo) sino en su aspecto poético y fantomático (realismo)».⁵⁶ Así se quería De Chirico: narrador de historias que no reproduce la apariencia de las cosas sino que revela su realidad esencial; un «*pictor poëta*» cuyos objetos o figuras dicen «aquello que sus volúmenes mismos ocultan materialmente» –¿y qué es esto sino ver como con rayos-x?⁵⁷ De Chirico añadía, hablando de nuevo de sí mismo a propósito de Courbet, que «guiado por su sentimiento de poeta, fue perfeccionándose más y más y adquiriendo una técnica más aérea y más profunda».⁵⁸ A ojos de De Chirico, cuanto más poeta es el pintor, más siente la magia de la materia y de la pintura, que es «la más mágica de todas [las artes] y también la más penosa»;⁵⁹ por eso se sentía «*pictor poëta*» y por eso dedicó una de sus variopintas *oratio*s a pedir, precisamente, mirar con ojos de clásica astucia y decir pinturas más aéreas y profundas: translúcidas.

En la caricatura que De Chirico hizo del cenáculo de *Les Soirées de Paris* no aparece Apollinaire, aunque intuimos que el hueco abierto entre Léopold Survage y Serge Férat es el del poeta.⁶⁰ De Chirico, por su parte, está y no está, que es como él mismo recordaba sentirse en aquellas reuniones en el apartamento de Apollinaire. El poeta, siempre lleno de ideas pero escaso de fondos, se las compuso para contar con la financiación de amigos con más recursos para sus proyectos. En el caso de *Les Soirées de Paris*, contó con la financiación de

55 *Ibid.*, p.251: «Courbet è un romantico en el tempo stesso un realista. Anzi piú in là sono sviluppate la facoltà del poeta e dello immaginatore e piú profondo sarà in lui il senso della realtà». En el siguiente texto, de 1925, señalaba que romántico «signifie seulement art ému et émouvant, art fermement établi sur le pavé solide de la réalité» (p.253). En este sentido, Homero era romántico, como Courbet, y como él mismo.

56 *Ibid.*, p.255: «Courbet est un conteur: *Les demoiselles de la Seine, Les lutteurs, Le pique-nique, L'hallai* sont des narrations, des passages d'un roman où les personnages n'apparaissent pas dans son aspect courant (vérisme) mais dans leur aspect poétique et fantomatique (réalisme). Sous ce dernier aspect, même un portrait peut troubler et nous donner cette émotion ineffable que [*sic.*?] nous».

57 *Ibid.*, p.255: «L'objet ou la figure représentés doivent aussi poétiquement narrer ce qui leur est lointain, et aussi ce que leurs volumes mêmes cachent matériellement». Courbet «*pictor poëta*», decía De Chirico, como él mismo.

58 *Ibid.*, p.255: «Courbet, guidé par son sentiment de poète, alla se perfectionnant de plus en plus et acquit un métier toujours plus aéré et plus profond».

59 *Ibid.*, p.255: «Plus le peintre est poète et plus il sent la magie du métier dans son art, qui est le plus magique de tous et aussi le plus pénible».

60 Caricatura ampliamente reproducida, incluida en FAGIOLO, Maurizio, *La vita di Giorgio de Chirico*, Turín: Umberto Allemandi & C., 1988, il.36, s.p. [p.87].

la baronesa Hélène d'Oettingen –sentada a la derecha Picasso, con pinta de marinero fornido fumador de pipa– y de Serge Jastretzoff, alias Serge Férat, para abreviar. En el caso de *¿A qué hora partirá un tren a París?*, montaje teatral a partir de *El músico de Saint-Merry*, contó con la de Alfred Stieglitz, con quien habían entrado en contacto en 1913 a raíz de la aventura americana del Armory Show y que compraría varias pinturas de De Chirico a Paul Guillaume, además de exponerlas en 291.⁶¹ El protagonista del fantástico poema de Apollinaire, «un hombre sin ojos, sin nariz y sin orejas», guarda sonoras semejanzas con los maniquíes que comenzaban a habitar las pinturas de De Chirico. Sin embargo no es con éste sino con el «hombre sin voz sin ojos y sin rostro» de Alberto Savinio con quien se suele poner en relación a los personajes dechiriquianos. Llama la atención que sólo Willard Bohn haya insistido en que el protagonista de *Los Cantos de la Medio-Muerte*, publicado también en *Les Soirées de Paris*, poco después de la aparición del poema de Apollinaire, es deudor de su músico sin rostro.⁶²

Donde sí aparecía Apollinaire, siendo ya «hombre-diana», es en una foto tomada en la galería de Paul Guillaume a finales de 1916 y en la que se distinguen, a los pies del poeta, *Los juegos del príncipe*, y en la esquina superior derecha, *El vaticinador*. Es probable que por aquel entonces el *Retrato de Guillaume Apollinaire* todavía rondase por la galería del joven marchante a quien tres años antes el poeta había presentado a un pintor italiano muy prometedor. Lo cierto es que, en su obituario, a De Chirico se le aparecía el perfil del poeta recortándose en un cielo verde veronés en su apartamento-paquebote del boulevard Saint-Germain, no el retrato que éste había estado reclamando insistente e infructuosamente a Paul Guillaume desde que De Chirico se lo regalase en 1914. De Chirico había

61 BOHN, Willard, *Apollinaire et l'homme sans visage*, op.cit, pp.65-66: Incluía la crónica que hizo Savinio del *Poète assassiné* [«Il poeta assassinato», *La Voce*, vol.VII, nºs 11-12, 31 de diciembre 1916, p.439], donde recordaba el montaje de *À quelle heure partira-t-il un train pour Paris?* en el apartamento paquebote de Apollinaire. MOLLET, Jean (Le Baron), «Soirées à Paris et Ballets russes avec Guillaume Apollinaire», *Les Lettres Françaises*, 11 de noviembre 1948, p.3: narraba la génesis del poema, a partir de un paseo que él y Apollinaire dieron por el barrio de Nicolas Flamel.

62 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le musicien de Saint-Merry», *Les Soirées de Paris*, 15 de febrero 1914, en reproducción facsimil de *Les Soirées de Paris*, vol.II, pp.107-112, cita p.107: «un homme sans yeux sans nez et sans oreilles». SAVINIO, Alberto, «Les Chants de la mi-mort», *Les Soirées de Paris*, (nº3, junio-agosto 1914), en reprod. facsimil, *Les Soirées de Paris*, vol.II, p.413-426, cita p.414: «Homme sans voix sans yeux et sans visage,/ fait de douleur fait de passion et fait de joie;/ il connaît tous les jeux, il fait toutes les culbutes, / il parle tous les langages.../ et il attend...». «Des hommes-cibles en tôle rangés contre le mur. L'endroit du cœur signé par un cœur rouge. [...] Bruit de ressorts déclenchés; les hommes-cibles étirent leurs bras de fer, puis, rigidement, ils font des mouvements de gymnastique suédoise» (p.420).

ofrecido a Apollinaire aquella pintura vaticinadora en agradecimiento a las luminosas y esclarecedoras críticas que éste le había dedicado en *L'Intransigeant*, *Les Soirées de Paris* y el *Paris-Journal* desde octubre de 1913. Apollinaire, a su vez, y a petición del pintor, extendió el ritmo de tomas y dadas dedicando a De Chirico «Océan de Terre» del que, siendo océano de tierra, podríamos decir desierto de fantasmas y que era uno de los poemas incluido en *Calligrammes*, junto al de «Le Musicien de Saint-Merry», cuya edición de 1930 ilustraría De Chirico con sesenta y seis litografías. El pintor puntualizaba que los versos de Apollinaire, serpenteando por el blanco de las páginas en «egipcio jeroglífico», no tenían «nada que ver con las *parole in libertà* de los futuristas», pues los malabarismos de Apollinaire, que hacían creíble lo extraordinario, precisaban de una visión fuera de lo común y de una pericia técnica inapreciable en la «poesía sin hilos» de los italianos.⁶³ No se trataba sólo de cortar los hilos e incluso ni siquiera de cortarlos sino de liar el ovillo hasta el inicio y devanar de nuevo la madeja maravillosamente.

De Chirico defendía la poesía de Apollinaire porque él también pintaba ideogramas líricos; porque las suyas también eran composiciones de elementos cargados de sentidos, cuyas interpretaciones varían según tales signos se combinen entre ellos; porque «cuando se escriba la historia de este terrible renacimiento artístico europeo, su puesto estará entre los mejores».⁶⁴ Cuando De Chirico iluminó los *Calligrammes* de Apollinaire, lo hizo con aquellas «luces artificiales» de las que había hablado en *Sobre el arte metafísico*; esas otras luces que hacen visible lo invisible de las que también sabía Apollinaire; luces como, «por ejemplo, los rayos X», decía, que no resbalen sobre los cuerpos como hacía la luz solar en las pinturas de los impresionistas, sino que los penetren, dejen su masa en suspenso y revelen el íntimo esqueleto de las cosas, su espectro, su aspecto esencial y eterno.

Observando la portada del *American X Ray Journal*, revista «mensual dedicada a la aplicación práctica de la nueva ciencia y al desarrollo físico del hombre», uno piensa que esa extraña figura vestida a la manera clásica e

63 De CHIRICO, Giorgio, «Guillaume Apollinaire», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., p.60: «Subí l'influenza di quelli stessi che difendeva; cantò i nuovi pittori e questi gl'innestarono nuovi germi. Prodotto di tale influsso sono i suoi *Calligrammes*, che non hanno nulla che vedere von le *parole in libertà* dei futuristi. Questi *Calligrammes*, sono raccolte di poesie ove i versi serpeggiano teneramente nell'egiziano del geroglifico, tracciando sul bianco della carta, i rettangoli e le spirali della sua cronica malinconia di poeta dal destino triste».

64 *Ibid.*, p.61: «quando si scriverà la storia di questo terribile rinascimento artistico europeo, il suo posto sarà fra i migliori». «Amici pittori dai nuovi destini, noi che l'abbiamo amato sosterremo la sua fama *usque ad finem*».

iluminando el mundo con su lámpara de luz artificial, de rayos-x para ser exactos, no está lejos de aquella otra que en la *Villa romana* reposaba triste en una nube, cubriéndose el rostro para no ver lo que ocurría a sus pies, «angelo dei tempi nuovi» como decía Savinio de Apollinaire. O sí lo está, porque ésta no quiere ver mientras aquella ve y nos permite ver las cosas bajo otra luz. Algo tiene esa figura del Apolo vaticinador y resplandeciente de que hablaba Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia* y que formaba parte innegable del imaginario de De Chirico.⁶⁵ A ojos del prusiano, era precisamente la «capacidad vaticinadora» de las artes la que hacía «posible y digna de vivirse la vida», que sólo concebía en tanto que fenómeno estético.⁶⁶ «El hombre filosófico», decía, «tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta» y, en ocasiones excepcionales, tal intuición de una realidad latente bajo la máscara aparente de las cosas emerge y se revela de súbito.⁶⁷ «El misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él», escribía Franz Roh en su texto sobre el *Realismo Mágico* al que había llamado así porque «superrealismo» «significa, por ahora, otra cosa».⁶⁸ Excelente y evidente reproche a la apropiación indebida y malversación del término por parte de Breton y los suyos. Roh supo

65 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p.44: «Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía». Es interesante que sea Apolo y no Dionisos quien ilumine también el mundo de la fantasía; esto es, no sólo el de lo visible a la luz sino lo invisible, o visible bajo otras luces capaces de ver fantasmas. Nietzsche seguía diciendo: «Apolo sería como el hombre cogido en el velo de Maya de que habla Schopenhauer [*El mundo como voluntad y representación*, I] y que ve como un navegante en una débil embarcación y en medio de la tempestad y de tormentos, pero tranquilo, confiado en el *principium individuationis*. Ahí describe Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más lo aproxima a nosotros» (p.45). Fantástico: la esencia dionisiaca, siempre conjugada con la apolínea en el arte trágico clásico –como en el dechiriquiano, intuitivo y meditativo a un tiempo–, aúna espanto y éxtasis delicioso originados al asistir a la ruptura del principio de individuación, o puesta en crisis de tiempo y espacio, que pocas veces se aparece de forma tan perturbadoramente evidente como al observar una placa de rayos-x.

66 NIETZSCHE, Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia*, op.cit., p.42; NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, op.cit., epígrafe 107: «Nuestra gratitud última hacia el arte», p.145: «Como fenómeno estético, la existencia no deja jamás de ser *soportable*».

67 *Ibid.*, p.43.

68 ROH, Franz, *Realismo Mágico*, op.cit., p.11.

ver en De Chirico a uno de los precursores del nuevo realismo surrealista que hace problema de lo tenido por sabido permitiendo así penetrar «en una capa mucho más honda» de la realidad y despertando una «sosegada admiración ante la magia del ser».⁶⁹

«El artista nos hace mirar el mundo a través de sus ojos», decía Schopenhauer en el párrafo 37 de *El mundo como voluntad y representación*; añadiendo que «el don del genio, lo innato en él, consiste en tener esos ojos, en conocer lo esencial de las cosas, lo que está al margen de todas las relaciones, pero la capacidad de prestarnos ese don, de hacernos ver con sus ojos, es lo adquirido, la parte técnica del arte».⁷⁰ Las pinturas de De Chirico son «visores» para ver visiones que –maravilla del arte y de la filosofía– hacen pensar mejor y vivir mejor. De ahí el afán de De Chirico por «el retorno al oficio» y por devolver su «qualità» a la pintura: los artistas no sólo han de ser capaces de ver las cosas bajo esa otra luz reveladora de que venimos hablando, sino que han de tener la maestría técnica necesaria para precipitar en sus pinturas todo el enigma de la realidad y hacer que éste se aparezca. Resulta emocionante darse cuenta de ello al observar *El pintor* que literalmente nos hace ver con su ojo. Con la pesadez en el gesto propia de quien ha acometido una tarea agotadora, el pintor sostiene en la palma de su mano izquierda una paletita que no es otra cosa que el ojo con que pinta y con que nos hace ver. El pintor nos presta toda la profundidad de su mirada, todo el *pathos* del universo contenido en la quietud de ese océano profundo y magnético.⁷¹ Aquí se descubre la melancolía dechiriquiana al ver ese ojo y saber que esta vez no veremos lo que él ha visto. Todo lo que alberga en su interior, todo aquello de lo que está hecho, todo el tiempo y todo el espacio del que carece esa exigua habitación, se despliega en las entrañas del pintor; y la mirada se pierde y se despista por sus recovecos como por los interiores

69 *Ibid.*, pp.41-42. La primera gran exposición de esta pintura fue organizada por el Dr. Hartlaub el verano de 1925 en el Palacio de Arte de Mannheim bajo el nombre de Nueva Objetividad. Roh consideraba que el propósito esencial de los artistas de la Nueva Objetividad era evitar todo punto de vista unilateral –subjetivo, arbitrario y fijo– y establecer relaciones complejas –subjetivas pero con cierto grado de objetividad en tanto que complejas– para dar cuenta –forma y expresión– de la «existencia». El rechazo de todo punto de vista privilegiado conduce a evitar la perspectiva y a abogar por el montaje.

70 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., Libro III, párrafo 37, p.223. Todo el párrafo merece ser leído, así como los párrafos 34 y 36, sin desperdicio alguno.

71 De CHIRICO, Giorgio, «Manuscrito Éluard-Picasso», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., párrafo VI, pp.13-14: a propósito de la pintura profunda apuntaba: «Le calme, la tranquillité, la sérénité même, mais [dans] cette sérénité se trouvera résumée comme dans une plainte éternelle tout le *pathos* connu jusqu'à présent; toute la grandeur, tout le sublime que les hommes connurent, leurs espoirs et leurs doutes, leurs joies et leurs souffrances».

anatómicos de tratados como el de Juan Valverde de Hamusco, o aún más allá como por los cuerpos hechos del universo mismo de los hombres zodiacales medievales.⁷² El pintor está hecho del legado de los maestros del pasado, de toda la antigüedad.

En el párrafo 36 de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer señalaba que el arte es el género de conocimiento «que considera aquello auténticamente esencial del mundo, independiente y al margen de toda relación, el verdadero contenido de sus fenómenos, lo que no está sujeto a cambio alguno y, por tanto, lo conocido en todo tiempo con idéntica verdad; en una palabra, *las ideas*, que son la objetividad [*sic.*] inmediata y adecuada de la cosa en sí, de la voluntad».⁷³ El arte, añadía «encuentra por todas partes su objetivo», «porque arranca al objeto de su contemplación de la corriente del mundo y lo mantiene aislado ante sí».⁷⁴ Lo mismo diría De Chirico en «Arte metafísico y ciencias ocultas»; esto es, que «todo depende de un cierto modo de encuadramiento y de aislamiento», que todo es cuestión de aislar al objeto y de aislarse a uno mismo, de renunciar a todo conocimiento e idea previa, de ponerse en peligro ante el objeto y más concretamente ante la pintura, que ya nos ofrece el objeto aislado de la corriente de lo contingente.⁷⁵ «El arte se detiene ante ese objeto particular: inmoviliza la rueda del tiempo, las relaciones desaparecen para él: sólo lo esencial, la idea, es su objeto. Podemos, por tanto, definirlo justamente como *el modo de considerar las cosas independientemente del principio de razón*» –la cursiva es suya.⁷⁶ Ese desentendimiento de sí mismo, esa ruptura del hilo de la memoria y puesta en suspenso de la historia es análoga a la «*amabilis insania*» de que hablaba Horacio y que Schopenhauer ligaba a la genialidad del artista,

72 Es bien conocido el interés de De Chirico por los repertorios anatómicos y escultóricos: sus ojos de perfil –como los del diagrama de *Le Temple Fatal*– tomados del Curso de dibujo de la Académie Julien, sus Ariadnas y Apolos tomados de el repertorio de estatuaria griega de Salomon Reinach, y manos y brazos como los de *L'Arc des échelles noires* –o *Un bout de grillage noir*– desollado como los habituales en atlas anatómicos del siglo XVI. De hecho, De Chirico bien podría haberse retratado como Andrea Vesalio en *De humani corporis fabrica* (Basel, 1543; xilografía de la edición de 1917) sosteniendo uno de estos brazos desollados en vez de una tablilla o un pincel.

73 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., libro III, párrafo 36, p.212.

74 *Ibid.*, p.212

75 De CHIRICO, Giorgio, «Arte metafísica e scienze occulte (junio 1918) », en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.62-65, cita p.64: «Tutto dipende da un certo modo d'inquadramento e d'isolamento». La pintura puede ser, como eran lo fetiches para los primeros pueblos, «veri accumulatori, veri concentrati di metafisica».

76 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., libro III, párrafo 36, p.212.

que ha de ser capaz de enajenarse circunstancialmente, de abismarse y perderse en los objetos, como en las pinturas, de llegar a «un completo *estar-fuera-de-sí*» del que también hablaría Nietzsche, pero a eso llegaremos más tarde.⁷⁷ En el párrafo siguiente, Schopenhauer apuntaba que, puesto que «no hay hombres absolutamente incapaces del placer estético», «debemos admitir que en todos los hombres existe la capacidad de reconocer en las cosas sus ideas y, con ello, de renunciar momentáneamente a su personalidad. El genio les aventaja sólo en el grado más elevado y en la duración más constante de ese modo de conocimiento»; y las obras de arte son el «medio destinado a facilitar ese conocimiento en el que consiste el placer estético».⁷⁸

Si nos hemos detenido en estos párrafos de *El mundo como voluntad y representación* es por la importancia capital que tuvo este texto en los planteamientos y en la práctica artística de De Chirico, semejante a la que tuvo el más mencionado por sus exégetas «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», incluido en *Parerga y Paralipomena* que el propio De Chirico cita en varios de sus escritos. Schopenhauer dio a De Chirico algunas de las claves de lo que había de ser la clarividencia metafísica de la realidad, desprendida del principio de razón, «ajena al buen sentido y a la lógica», y del anacronismo de la buena pintura, nueva y vieja, clásica y original, que estaba comenzando a intuir y a enunciar en París.⁷⁹

«Él conoce más de una manera de *ver* y de *pintar*», decía Apollinaire en un texto sin fecha, escrito probablemente en el curso de 1913.⁸⁰ Sin duda, De

77 *Ibid.*, p.218 y p.220: «lo que sucede, más bien [en la demencia, como en el sueño], es que se ha roto el hilo de la memoria, ha quedado destruido el encadenamiento continuo, y por eso toda reminiscencia del pasado uniformemente encadenada les resulta imposible». NIETZSCHE, Friedrich, «Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie», en *Ecce homo*, *op.cit.*, párrafo 3, pp.107-108: Nietzsche exponía su experiencia de la inspiración como un estado extático, «un completo estar-fuera-de-sí, con la clarísima consciencia de un sinnúmero de delicados temblores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies; un abismo de felicidad» en el cual parece «como si las cosas mismas se acercasen y se ofreciesen como símbolo».

78 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, libro III, párrafo 37, p.222.

79 De CHIRICO, Giorgio, «Manuscrito Éluard-Picasso», en *Il meccanismo del pensiero*, *op.cit.*, p.15: «Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain: le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine».

80 APOLLINAIRE, Guillaume, [«Giorgio de Chirico»], en *12 tavole in fototipia. Precedute da giudizi critici di Soffici, Apollinaire, Louis Vauxcelles, Raynal, Jacques-Emile Blanche, Roger Marx, Papini, Carrà, Etienne Charles*, Roma: Edizione di «Valori Plastici», [1919], s.p. [p.1]: «... Je ne saurais vraiment à qui comparer Giorgio de Chirico. La première fois que je vis de ses tableaux

Chirico sabía ver y pintar de otros modos; sabía, en primer lugar, ver sin saber y, en segundo lugar, pintar con un profundo conocimiento de la seriedad de lo que se traía entre manos: el mágico arte de la pintura, susceptible de restituir a lo cotidiano y tenido por insignificante toda su carga fantástica, todo el potencial irracional del que habitualmente le privamos, toda su realidad metafísica. Estas palabras de Apollinaire suenan como aquellas que le dedicara en la crítica al Salón de Otoño de 1913 publicada en *L'Intransigeant* y que suele tenerse por el primer artículo de Apollinaire sobre la pintura de De Chirico. En aquella ocasión Apollinaire hablaba en términos similares, calificándole de «pintor inepto y de gran talento», lo cual permite pensar que aún consideraba la semejanza entre la pintura de De Chirico y la del aduanero Rousseau, cuyo autorretrato presidía los encuentros en la sede de *Les Soirées de Paris*, a dos pasos del apartamento de Apollinaire y a otros dos del de De Chirico, en el 9 rue Campagne-Première.⁸¹ No obstante, era a finales de aquel octubre cuando Apollinaire hablaba de las pinturas «extrañamente metafísicas» de De Chirico por primera vez. El término lo apuntaba la mano amiga de Apollinaire, pero sin duda había salido de boca de De Chirico. En «Zeuxis el explorador», el primero de los artículos publicados por De Chirico en *Valori Plastici* y que aparecía una semana después de la muerte del poeta, recordaba aquella primera época parisina: «Yo sólo, en mi sórdido taller de la rue Campagne-Première, empezaba a distinguir los primeros fantasmas de un arte más completo, más profundo, más complicado, en una palabra, y a riesgo de provocar cólicos hepáticos a un crítico francés: *más metafísico*».⁸² «L'esploratore» sabía que Apollinaire habría preferido referirse a ese arte más completo y profundo, más realista, que comenzaba a aparecéseles como «superrealista» o, cuanto menos y dado que el término «surrealista» aún no había entrado en escena, como «*surnaturaliste*».⁸³ De Chirico recordaba la

je pensais instinctivement au douanier, surtout pour la religiosité qu'il met à peindre les ciels. Aujourd'hui pourtant je dois avouer que c'est là une comparaison hasardée; de Chirico est avant tout un artiste profondément conscient de ce qu'il fait. Il connaît plus d'une façon de *voir* et de *peindre*. On peut beaucoup attendre de lui».

81 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le vernissage du Salon d'Automne» (*L'Intransigeant*, 16 de noviembre 1913), en *Chroniques d'art, op.cit.*, p.419: «Dans la salle IV. [...] M. de Chirico, peintre inhabile et très doué, expose de curieux paysages pleins d'intentions nouvelles d'une forte architecture et d'une grande sensibilité».

82 De CHIRICO, Giorgio, «Zeusi l'esploratore», *Valori Plastici*, n°I, anno I, (15 noviembre) 1918, p.10 [*Sobre el arte metafísico y otros escritos, op.cit.*, p.24]: «Io solo nel mio squalido atelier della Rue Campagne-Première, cominciavo a scorgere i primi fantasmi d'un arte più completa, più profonda, più complicata e, per dirlo in una parola a rischio però di far venire le coliche epatiche a un critico francese: *più metafísica*». El texto, publicado el 15 de noviembre, está fechado en abril de 1918.

83 J.C. [APOLLINAIRE], «Surnaturalisme», *Les Soirées de Paris*, [mayo-junio] 1914, en

ocasión en la que el poeta había empleado por primera vez aquella «palabra mágica», en una de sus visitas al taller de Notre-Dame-des-Champs; no precisó al respecto, pero bien pudo ser en aquella ocasión cuya crónica decíamos daba el poeta a finales de octubre. «M. de Chirico», escribía Apollinaire, «expone en su taller, 115 rue Notre-Dame-des-Champs, una treintena de lienzos cuyo arte interior no debe dejarnos indiferentes. El arte de este joven pintor es un arte interior y cerebral que no tiene ninguna relación con aquel de los pintores que se han revelado estos últimos años. No procede ni de Matisse ni de Picasso, no viene de los impresionistas. Esta originalidad es lo suficientemente nueva para que merezca ser señalada. Las sensaciones muy agudas y muy modernas de M. de Chirico toman de ordinario forma de arquitectura. Son estaciones ornadas con un reloj, torres, estatuas, grandes plazas, desiertas; en el horizonte pasan trenes ferroviarios. He aquí algunos títulos singulares para estas pinturas extrañamente metafísicas: *El enigma del oráculo*, *La tristeza de la partida*, *El enigma de la hora*, *La soledad y el silbido de la locomotora*».⁸⁴

Resulta llamativo ese año de silencio, teniendo en cuenta que Apollinaire conocía la pintura de De Chirico desde el Salón de Otoño de 1912, cuando, al parecer, lo cuadros de aquel «pintor de estaciones» llamaron la atención de Picasso y Apollinaire, y que habían entablado relación poco después por iniciativa del pintor, quien acudió a casa de Apollinaire por recomendación de

reproducción facsimil de *Les Soirées de Paris*, vol.II, op.cit., p.248: «On a pris l'habitude, depuis quelque temps, de classer Guillaume Apollinaire dans un groupement dit des *Fantaisistes*. Le poète d'*Alcools* a toujours aimé la fantaisie et dans la dédicace de l'*Hérésiarque et Cie* il a qualifié lui-même ses contes: des *philtres de phantase*. Toutefois, on comprendrait mal sa poésie et surtout celle de maintenant en n'en voyant point la réalité. Il faut cependant qu'on le sache, il s'agit là d'une poésie entièrement naturelle et sans rien de factice et ce qui en paraît le plus fantaisiste est souvent le plus vrai. C'est un naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, un surnaturalisme, tout à fait en accord avec les œuvres surnaturalistes des autres arts et la fantaisie de Guillaume Apollinaire n'a jamais été autre chose qu'un grand souci de la vérité, un minutieux souci de vérité».

84 APOLLINAIRE, Guillaume, «G. de Chirico», [finales de octubre] 1913, en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, op.cit., p.603: «M. de Chirico expose dans son atelier, 115 rue Notre-Dame-des-Champs, une trentaine de toiles dont l'art intérieur ne doit pas nous laisser indifférent. L'art de ce jeune peintre est un art intérieur et cérébral qui n'a point de rapport avec celui des peintres qui se sont révélés ces dernières années. Il ne procède ni de Matisse ni de Picasso, il ne vient pas des impressionnistes. Cette originalité est assez nouvelle pour qu'elle mérite d'être signalée. Les sensations très aiguës et très modernes de M. de Chirico prennent d'ordinaire une forme d'architecture. Ce sont des gares ornées d'une horloge, des tours, des statues, de grandes places, désertes; à l'horizon passent des trains de chemins de fer. Voici quelques titres pour ces peintures étrangement métaphysiques: *L'Enigme de l'oracle*, *La Tristesse du départ*, *L'Enigme de l'heure*, *La Solitude et le sifflement de la locomotive*».

quienes le habían hecho un hueco en la sala dedicada a los pintores españoles.⁸⁵ La explicación podría estar en el deseo de Apollinaire de ahondar en su pintura antes de pronunciarse al respecto y en el deseo de De Chirico por hacer ver al poeta exactamente lo que quería que otros viesen de su pintura en las palabras de aquel. Un año, por tanto, de conversaciones necesarias sobre lo que había que ver –y dejar de ver– en su pintura en las cuales resonaban sus lecturas de Nietzsche y Schopenhauer, a quien De Chirico leía justamente en 1913. Schopenhauer comenzaba su *Ensayo sobre las visiones de fantasmas* subrayando que «nuestra intuición del mundo exterior no es meramente SENSORIAL, sino principalmente INTELECTUAL, esto es, dicho objetivamente, CEREBRAL» –la mayúscula es suya.⁸⁶ Evidentemente, Apollinaire se hacía eco de aquellas palabras cuando se refería a la pintura de De Chirico como un «arte interior y cerebral». Savinio, menos sutil, parafrasearía casi literalmente al alemán apuntando que «nuestra intuición del mundo externo no es solamente *sensorial* sino que es sobre todo *intelectual*, es decir, para expresarse objetivamente, *cerebral*».⁸⁷ En los manuscritos de París, De Chirico escribía: «Lo que hace falta sobre todo es desembarazar al arte de todo lo que contiene de conocido hasta el presente»;⁸⁸ librarlo de cargas y adherencias. Si Apollinaire enfatizaba lo original de la pintura de De Chirico, ajena a las tres «tradiciones» pictóricas imperantes entonces y que identificaba con el impresionismo, Matisse y Picasso, era porque coincidía con él en que el artista ha de «tener el coraje de *renunciar*» a todo lo sabido y tenido por resuelto; esto es, a desaprenderse para repensarse.⁸⁹ Este desapego que hacían extensivo al «buen sentido y a la lógica» era, evidentemente, deudor de aquellos a quienes De

85 De CHIRICO, Giorgio, *Mémoires, op.cit.*, p.75: «En attendant, toujours pour suivre le conseil de personnes qui connaissaient bien le «milieu», j'allai chez Guillaume Apollinaire. Il habitait un petit appartement situé au dernier étage d'une vieille maison bourgeoise du boulevard Saint-Germain. Le samedi, de cinq à huit, il recevait ses amis. Là venaient des peintres, des poètes, des littérateurs, tous soi-disant «jeunes», tous soi-disant «intelligents», tous préconisant les soi-disant «idées nouvelles»».

86 SCHOPENHAUER, Arthur, «Ensayo sobre las visiones de fantasmas», en *Parerga y Paralipómena, op.cit.*, p.248.

87 SAVINIO, Alberto, «Arte = Idee Moderne», *Valori Plastici*, anno 1, nºI, (15 noviembre) 1918, pp.3-8, cita p.6: «[...] l'artista moderno, non più del resto della maggior parte degli artista passati, non s'è accorto che la nostra intuizione del mondo esterno non è solamente *sensoria* ma è soprattutto *intelletiva*, vale a dire, per esprimersi obbiettivamente, *cerebrale*».

88 De CHIRICO, Giorgio, «Manuscrito Éluard-Picasso», en *Il meccanismo del pensiero, op.cit.*, p.18: «Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'art de tout ce qu'il contient de connu jusqu'à présent, tout sujet, tout idée toute pensée, tout symbole doit être mis de côté».

89 *Ibid.*, p.18: «Avoir le courage de *renoncer* à tout le reste. Voilà ce que sera l'artiste de l'avenir; quelqu'un qui renonce tous les jours à quelque chose; dont la *personnalité* devient tous les jours plus pure et plus innocente».

Chirico llamaba los «filósofos de la liberación», que habían mostrado el profundo sin-sentido de la vida y la posibilidad de traducirlo en pintura.⁹⁰ Schopenhauer, además, anticipaba a De Chirico las claves del mecanismo del pensamiento en los complementos al libro III de *El mundo como voluntad y representación*: «Todo pensamiento originario se desarrolla en imágenes», tiene su raíz en la percepción intuitiva y comprensión profunda del *en sí* de las cosas y requiere de un exceso de intelecto y una disfunción de la memoria.⁹¹ Sólo así, rompiendo el hilo del rosario de recuerdos que conforma la memoria, dejamos de reconocer las cosas y, por tanto, volvemos a verlas de nuevo de nuevas; esto es, ver sin saber, como cuando uno es niño. Sólo así descubrimos la realidad extrañada.

Era en su crónica al Salón de los Independientes de 1914 cuando Apollinaire regresaba a Baudelaire en su certeza de que la belleza reside en la sorpresa. Aquel año Apollinaire consideraba que el salón no aportaba nada relevante a excepción de «la extrañeza de los enigmas plásticos que nos propone M. de Chirico».⁹² Y he aquí que entraba en escena el núcleo genético del «espíritu nuevo» y la matriz del super-realismo que Apollinaire estaba planteando: «Es al resorte más moderno, la sorpresa, al que este pintor a recurrido para pintar el carácter fatal de las cosas modernas».⁹³ De nuevo se hace evidente que el poeta conocía bien la pintura y las posiciones estéticas y filosóficas de De Chirico, pues Apollinaire recogía en un par de líneas los aspectos esenciales de la pintura de De Chirico, empleando los términos en los que éste hablaba de su pintura; esto es: extrañeza, enigma y sorpresa. La clave estaba en la sorpresa, y aun más

90 *Ibid.*, p.15: «Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain: le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine».

91 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., complementos al libro III, capítulo 31: «Del genio», p.818. Schopenhauer consideraba que el genio consiste «en un exceso anómalo de intelecto» cuya manifestación es el conocimiento intuitivo (p.817). «La esencia propia y verdadera de las cosas», señalaba, sólo es accesible «en la percepción intuitiva de las cosas» y es éste «conocimiento profundo» el que está en el origen de «toda verdadera obra de arte» (p.817). De CHIRICO, Giorgio, «Casella», en *Il mecanismo del pensiero*, op.cit., pp.386-388, cita p.386: «Da lungo tempo ormai mi sono reso perfettamente conte che io penso per mezzo di immagini o raffigurazioni»; De CHIRICO, Giorgio, «Discorso sul meccanismo del pensiero», en *Il meccanismo del pensiero*, pp.408-412, cita p.409: «La forma corrente del pensiero umano è l'immagine visuale».

92 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le 30^e Salon des Indépendants», *Les Soirées de Paris*, [marzo] 1914, en reproducción facsimil de *Le Soirées de Paris*, vol.II, op.cit., p.186: «L'étrangeté des énigmes plastiques que nous propose M. de Chirico échappe encore au plus grand nombre».

93 *Ibid.*, p.186: «C'est au ressort le plus moderne, la surprise, que ce peintre a recours pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes».

el participio «sorprendido» que, como apuntaba De Chirico, concentra todo el enigma de la revelación.⁹⁴ Mediante este resorte y recurso moderno, Apollinaire entroncaba al pintor, y a sí mismo, con la genealogía de la modernidad que se remonta a Poe y a Baudelaire, además de a los «filósofos de la liberación». Apollinaire y De Chirico, que ya coincidían y habían defendido el papel del artista como vidente y hacedor, por no decir creador, fueron «sorprendidos» por la sorpresa como recurso estético y cognoscitivo por excelencia.

De Chirico no asistió al recital-conferencia presentado el 26 de noviembre de 1917 en el Vieux-Colombier, pero al leer «L'Esprit nouveau», publicado el 1 de diciembre en el *Mercure de France*, encontró el texto de Apollinaire «Il ritornante» lleno de resonancias de las meditaciones artísticas en las que habían andado enfrascados entre mediados de 1912 y mediados de 1914. Apollinaire comenzaba diciendo que «el espíritu nuevo» pretendía «heredar de los clásicos un sólido buen sentido, un espíritu crítico» y «heredar de los románticos una curiosidad que le empuje a explorar todos los dominios».⁹⁵ Tras señalar cómo se habían abierto «nuevos dominios» a la imaginación del hombre, subrayaba que el espíritu nuevo «es todo estudio de la naturaleza exterior e interior, es todo ardor por la verdad».⁹⁶ Y después de decir y desdecir aquello de que no hay «nada nuevo bajo el sol», aclaraba que «lo nuevo existe, sin ser un progreso. Está todo en la sorpresa. El espíritu nuevo está igualmente en la sorpresa. Es esto lo que tiene de más vivo, de más nuevo. *La sorpresa es el gran resorte nuevo*. Es por la sorpresa, por la posición destacada que da a la sorpresa, que el espíritu nuevo se distingue de todos los movimientos artísticos y literarios que le han precedido».⁹⁷ De este modo, De Chirico pasaba a ser el primero de los artistas imbuidos por el «espíritu nuevo». Apollinaire continuaba diciendo que «el espíritu nuevo exige que nos demos tareas proféticas», aunque hubiera dicho mejor vaticinadoras, videntes,

94 De CHIRICO, Giorgio, «Meditations d'un peintre», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp., cita p.32.

95 APOLLINAIRE, Guillaume, «L'Esprit nouveau et les poètes» (*Mercure de France*, n°130, 1 de diciembre 1918, pp.385-96), en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, op.cit., pp.943-954, cita p.943: «L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré [...] Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines [...] Explorer la vérité, la chercher».

96 *Ibid.*, p.949: El «esprit nouveau», decía, «est tout étude de la nature extérieure et intérieure, il est tout ardeur pour la vérité».

97 *Ibid.*, p.949: «[...] le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé».

oraculares, por evitar las connotaciones funestas de las profecías.⁹⁸ «Podemos ser poetas en todos los ámbitos: basta con ser aventureros y salir a descubrir», decía el poeta y diría poco más tarde De Chirico en su primer artículo en *Valori Plastici*.⁹⁹ Haciéndose eco de las prescripciones de Schopenhauer, Apollinaire señalaba que «el poeta, por la naturaleza misma de sus exploraciones, está aislado en el mundo nuevo donde entra el primero» y que son los poetas quienes «os conducirán vivos y despiertos en el mundo nocturno y cerrado de los sueños», en los universos palpitantes en el interior de las cosas y de nosotros mismos como en los que gravitan a distancias infinitas.¹⁰⁰ «Los poetas, en fin, se encargarán de dar mediante las teleologías líricas y las alquimias acrílicas un sentido cada vez más puro a la idea divina, que está tan viva en nosotros y es tan cierta, que es esa renovación perpetua de nosotros mismos, esta creación eterna, esta poesía incesantemente renaciente en que vivimos»;¹⁰¹ esto es: son poetas y pintores, «creadores, inventores y profetas», quienes revelan la necesidad de cuestionar, desdejar y repensar constantemente la realidad colectiva e individual, porque la realidad es constantemente otra, siempre insólita e inédita. El «espíritu nuevo» de Apollinaire, enemigo de esteticismos, sistematizaciones y esnobismos, «lucha por el restablecimiento del espíritu de iniciativa, por la clara comprensión de su tiempo y por abrir vistas nuevas sobre el universo exterior e interior que no sean inferiores a las que los sabios de todas las categorías descubren cada día y de las que extraen maravillas».¹⁰²

98 *Ibid.*, p.950: «L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. C'est pourquoi vous trouverez trace de prophétie dans la plupart des ouvrages conçus d'après l'esprit nouveau».

99 *Ibid.*, p.950: «On peut être poète dans tous les domaines: il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte».

100 *Ibid.*, p.951: «Le poète, par la nature même de ces explorations, est isolé dans le monde nouveau où il entre le premier [...] les poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle». «Ils vous entraîneront tout vivants et éveillés dans le monde nocturne et fermé des songes. Dans les univers qui palpitent ineffablement au-dessus de nos têtes. Dans ces univers plus proches et plus lointains de nous qui gravitent au même point de l'infini que celui que nous portons en nous» (p.952).

101 *Ibid.*, p.952: «Les poètes enfin seront chargés de donner par les téléologies lyriques et les alchimies achrilyriques un sens toujours plus pur à l'idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, qui est ce perpétuel renouvellement de nous mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons». Dado que la pintura acrílica no comenzó a desarrollarse hasta mediados de los años veinte, o bien esto de «alquimias acrílicas» era otra de las anticipaciones de Apollinaire o, más bien se trata de una errata y lo que decía era «alquimias archilíricas», esto es «super-líricas». «Les poètes modernes sont donc des créateurs, des inventeurs et des prophètes» (p.952).

102 *Ibid.*, pp.953-954: «L'esprit nouveau est avant tout ennemi de l'esthétisme, des formules et de tout snobisme. [...] Il lute pour le rétablissement de l'esprit d'initiative, pour la claire compréhension

En el último artículo que Apollinaire dedicaba a la pintura de De Chirico antes de ir a la guerra, publicado en el *Paris-Journal* el 14 de julio de 1914, justo tres años después de la llegada de éste a París, subrayaba que el arte de De Chirico era «más desprendido, más sutil, más antiguo, pero mucho más nuevo todavía», dando de lleno en el clavo del anacronismo de De Chirico.¹⁰³ Y dando de nuevo, pues uno de los primeros aspectos que Apollinaire había apreciado en la pintura de De Chirico era, precisamente, su «originariedad». De Chirico estaba más allá de las esclerosadas normas del clasicismo y de todo vanguardismo, intelectualismo y *snobismo* incluidos.¹⁰⁴ era más clásico y más moderno, más romántico y más metafísico: un inactual (super)realista, como el mismo Apollinaire.¹⁰⁵ Ambos disfrutaban de esa visión que libra a las cosas de las engorrosas adherencias con que la historia y la memoria van cargándolas, las vacía de sentido –único– y descubre como pura posibilidad.

«No canto este mundo ni los otros astros
Canto todas las posibilidades de mí mismo
fuera de este mundo y de los astros
Canto la alegría de vagar y el placer de morir errante»¹⁰⁶

de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles».

103 APOLLINAIRE, Guillaume, «Nouveaux peintres» (*Paris-Journal*, 14 de julio 1914), en *Chroniques d'art, op.cit.*, pp.513-514, cita p.513: «C'est en 1912 que j'ai eu l'occasion de dire à quelques jeunes peintres comme Chagall, comme G. de Chirico: «Allez de l'avant! vous avez un talent qui vous désigne à l'attention!» [...] Il en est de même pour G. de Chirico [lo mismo que con Chagall], dont l'art est plus dépouillé, plus subtil, plus antique, mais bien plus neuf encore». A continuación, Apollinaire citaba un artículo de Arnaldo Soffici publicado en *Lacerba* a propósito de la obra de De Chirico que consideraba «no se parece a ninguna otra, antigua o moderna» y «se podría definir como una escritura de sueño» (p.514).

104 De CHIRICO, Giorgio, «Considerazioni sulla pittura moderna», en *Il meccanismo del pensiero, op.cit.*, pp.391-407, cita p.396: «L'origine della parola snobismo è *sine nobilitate* (senza nobiltà)». «[...] In fondo quest'uniformità degli *snobs* in tutto il mondo, ha conferito loro un aspetto di manichini parlanti più che di esseri umani» (p.396).

105 SAVINIO, Alberto, «In poetae memoriam», *L'Esprit Nouveau*, nº6 (número especial *Apollinaire*), 1924, s.p.: subrayaba el «côté fragile, délicat, maladif, vulnérable, et, pour tout dire, inactuel qui était en lui».

106 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le musicien de Saint-Merry», *Les Soirées de Paris*, 15 de febrero 1914, en reproducción facsímil de *Les Soirées de Paris, vol. II, op.cit.*, p.107-112, cita p.107: «[...] Je ne chante pas ce monde ni les autres astres/ Je chante tous les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres/ Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir.» En la pantomima para la cual Alberto Savinio hizo la música, Francis Picabia y Marius de Zayas los decorados y figurines, los personajes eran «Le Musicien sans yeux, sans nez et sans oreilles», «Le plus de femmes possible»,

Estos tres versos, cantados por el «hombre sin ojos, sin nariz y sin orejas», condensan toda la poética de Apollinaire y de De Chirico, todo su *art de vivre* y *de voir* y *de peindre*. Formalmente, el músico de Saint-Merry tiene, como decíamos, mucho de los maniqués de De Chirico, y además, mucho de Dionisio embriagando a Ariadna con sus cantos y mucho de Orfeo encantando, en este caso, a un «cortejo de mujeres largo como un día sin pan».¹⁰⁷ De Chirico sabía que Apollinaire era el músico de Saint-Merry, que como Dionisio y Orfeo embriagaba con sus cantos, que como Homero cantaba el regreso más largo, por eso vio claro que aquella pintura que acabó siendo *Retrato (premonitorio) de Guillaume Apollinaire* era la apropiada para agradecer al amigo sus palabras.

¿Y qué he de amar sino el enigma?

«Nosotros metafísicos hemos santificado la realidad», decía Giorgio De Chirico parafraseando a Zaratustra, cuando exhortaba a sus oyentes a «reírle».¹⁰⁸ ¿Cómo no iba a sentirse De Chirico interpelado y preocupado por las palabras de aquel «aparecido», si se dirigía a los «ebrios de enigmas, audaces indagadores»?¹⁰⁹ «Yo he santificado el reír», proclamaba;¹¹⁰ evidentemente, no

«La Tour Eiffel», «L'Arc de Triomphe», «Notre-Dame», «Une Haute Cheminée d'Usine», «Le Souverain», «Deux suivants», «Le Soldat» y «Le Poète». En la primera escena aparecía el poeta ante una pantalla blanca tras la cual «on y voit passer les silhouettes noires des êtres que le poète ne connaît pas mais qu'il a le droit enfin de saluer»; caía un telón negro sobre aquella y en plena oscuridad se escuchaba una potente voz recitando los versos de inicio del poema por un megáfono. En la tercera escena, Apollinaire añadía una característica interesante a la descripción del músico: «*L'homme sans yeux, sans nez et sans oreilles [...]* Il n'a pas de bouche mais joue de la flûte par une ouverture qu'il porte à la gorge et où est appliquée une rondelle de caoutchouc ou bien de métal, semblable à celle que l'on met aux chevaux opérés dans leurs voies respiratoires» [en BOHN, *Apollinaire et l'homme sans visage*, op.cit., p.61 y comentario en pp.124-127]. Tanto el poema como en el drama, Apollinaire desplegaba el relato en un tiempo subjetivo, no lineal –ni cronológico ni lógico– sino conformado por momentos tiempos simultáneos, y en un espacio múltiple e irracional, del mismo modo que lo haría De Chirico en *Hebdomeros*. Apollinaire incluyó esta oda al sin-sentido y a la paradójica condición humana en *Calligrammes* (1918).

107 APOLLINAIRE, Guillaume, «Le musicien de Saint-Merry», op.cit., p.107: «Homme Ah! Ariane/ Il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas». «Et tandis que le monde vivait et variait/ Le cortège des femmes long comme un jour sans pain/ Suivait dans la rue de la Verrerie l'heureux musicien» (p.111).

108 De CHIRICO, Giorgio, «Noi metafisici...» (*Cronache d'attualità*, 1919), en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.66-71, cita p.69: «–Noi metafisici abbiamo santificato la realtà».

109 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, op.cit., p.227.

110 *Ibid.*, p.401: «Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, aprendedme –ja reír!».

el reír de cualquier manera, no una risa tonta que ha perdido su razón de ser, ni una risa amedrentada, sino la diamantina, sorda incluso algunas veces, risa irónica. La ironía es el instrumento incisivo con que descarnar la realidad propio de mentes preclaras y de obras de arte translúcidas, que lo son por dejarse ver y por ser extremadamente luminosas, tan claras como profundas. La ironía, útil metafísico por excelencia y virtud más destacada de Giorgio de Chirico a ojos de Eugenio D'Ors, descarna, decimos, y descarga los cuerpos de todo sentido único, de toda adherencia histórica, moral o estética, dejándolos escapar a la fatal ley de la gravedad, descubriéndolos ligeros e intrascendentes y, sin embargo, eternos.¹¹¹ Los «rayos incógnita» realizaban una análoga operación de descarga con la que desvelar «nuevos aspectos y nuevas espectralidades» de las cosas, fundamentalmente de aquellas «que la imbecilidad universal relega a la inutilidad».¹¹² Alberto Savinio, coincidiendo con su hermano, como solía, fuera antes o después –cuestión de orden que resulta irrelevante, pues el eco de las ideas de uno resuena siempre y se refuerza en el otro– señalaba que «la espectralidad es la esencia, espiritual y sustancial, de todo aspecto; reproducirla es el objetivo del arte»;¹¹³ ¿y qué hacían los rayos-x sino descubrir el espectro, el «daimon», las «entrañas» o la «esquelética belleza» de toda cosa, y reproducirlos?

Incluido en el magnífico párrafo 20 de la sección «El hombre superior». Ver las aproximaciones luminosas a los vínculos entre risa y arte de GONZÁLEZ, Ángel, *Arte y Terror*, Barcelona: Muditó & Co., 2008.

111 D'ORS, Eugenio, «Giorgio de Chirico y la inteligencia sarcástica», *La Gaceta Literaria*, año IV, nº79, 1 de abril 1930, pp.8-9 [edición anastática: *La Gaceta Literaria. ibérica –americana –internacional. Letras Arte Ciencia* (1927-1932), Vaduz (Liechtenstein): Topos Verlag, 1980, vol.II, nºs 73-96 (enero – diciembre 1930), p.108-109]: Citando a Sacheverell Sitwell, D'Ors señalaba que «El acontecimiento más importante que se haya producido en la historia del arte de nuestros días, desde el advenimiento de Pablo Picasso, es el advenimiento de Giorgio de Chirico»; «Juzguémoslo nosotros –en igual sentido pero con mayor amplitud– como un triunfo de la Inteligencia» (p.8). El advenimiento de De Chirico es el triunfo de la «inteligencia sarcástica» (p.9).

112 De CHIRICO, Giorgio, «Noi metafisici...», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., p.67: «Il nuovo pittore metafisico sa troppe cose. Sul suo cranio nel suo cuore, simili a dischi sensibili di cera manosa, troppe cose hanno segnato impronte e richiami e ricordi e vaticinii [...] Egli non riceve piú impressioni, ma scopre, scopre continuamente nuovi aspetti e nuove spettralità». «L'evocazione spettrale di quegli oggetti che l'imbecillità universale / rilega tra le inutilità». NIETZSCHE, Friedrich, «Por qué soy yo tan inteligente», en *Ecce homo*, op.cit., párrafo 10, p.59: ponía en valor «estas cosas pequeñas y, según el juicio tradicional, indiferentes» pero inconcebiblemente más importantes que todo lo hasta entonces considerado importante, e insistía en que «es preciso comenzar a cambiar lo aprendido».

113 SAVINIO, Alberto, ««Anadioménon». Principi di valutazione dell'Arte contemporanea», *Valori Plastici*, anno 1, nºs IV-V, (abril-mayo) 1919, pp.6-14, cita p.14: «La spettralità è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo dell'arte».

Para evitar los malentendidos de que está llena la historia, Giorgio de Chirico aclaraba que «en la palabra «metafísica» no veía nada de tenebroso» y que «es la misma tranquilidad e insensata belleza de la materia la que me parece «metafísica»». ¹¹⁴ Alberto Savinio también quiso puntualizar que empleaban el término «metafísico» en calidad de adjetivo –como Marcel Duchamp empleaba, por su parte, el de «infraleve»– calificativo de «la sustancia lírica de las cosas», esa cualidad «intangible, pero más íntima y profunda» que su cualidad material. ¹¹⁵ Pensar que con *ta metà phusikà* hacían referencia a una distancia espacial o mística sería una banalidad a las que, a diferencia de Carlo Carrà, De Chirico no era aficionado. Ese algo situado «más allá de las cosas físicas» lo está en tanto que queda fuera del alcance de los sentidos pero no por distancia sino por cualidad perceptiva; es un «más allá del más acá» inaprensible para quienes carecen de la sensibilidad y clarividencia necesarios para apreciarlo. Y, si bien tal realidad puede ser invisible para la mayoría, el artista es capaz de ver y mostrar las cosas disipando la bruma de lo contingente. ¹¹⁶ Esto es precisamente lo que De

114 De CHIRICO, Giorgio, «Noi metafisici...», en *Il meccanismo del pensiero, op.cit.*, p.70: «Ora io nella parola «metafisica» non ci vedo nulla di tenebroso; è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare «metafisica» e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità». «La parola «metafisica» scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodóntico malinteso: «metafisica», dal greco *ta metà ta fusikà* («doppo le cose fisiche»), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. Pura imbecillità se si pensa che nello spazio la distanza non esiste e che uno inspiabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso».

115 SAVINIO, Alberto, «Primi saggi di filosofia delle arti», *Valori Plastici*, anno III, n°2, 1921, pp.25-29 [: «Premiers essais d'une philosophie des arts», *Valori Plastici. Édition pour l'étranger*, pp.72-76], cita p.25: «A scanso dei soliti e troppo frequenti equivoci, avverto una volta per sempre che io uso l'aggettivo *metafisico* per qualificare la qualità intima, ossia la sostanza lirica delle cose. Non so per quale ostinata aberrazione, si continua a usare *metafisico* come sinónimo di *oscuro*, *astratto*, *confuso*. [...] L'inflessibile logica della grammatica vuole che *metafisico* stia per antitesi a *fisico*, ossia ciò che cade sotto i sensi materiali. [...] Le arti non si rivalgono della qualità materiale e tangibile delle cose, sibbene di quella impalpabile, ma più intima e profonda: si rivalgono della qualità *metafisica* delle cose».

116 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, complementos libro III, cap.34, p.847: «Así pues, toda obra de arte tiende realmente a mostrarnos la vida y las cosas tal como son en verdad, sólo que, debido a la bruma de contingencias objetivas y subjetivas, no todo el mundo puede percibir las inmediatamente. Es esta bruma lo que el arte disipa». Ver también el luminoso párrafo 36 del libro III, p.212: «¿Qué género de conocimiento es el que considera aquello auténticamente esencial del mundo, independiente y al margen de toda relación, el verdadero contenido de sus fenómenos, lo que no está sujeto a cambio alguno y, por tanto, lo conocido en todo tiempo con idéntica verdad; en una palabra, *las ideas*, que son la objetividad inmediata y adecuada de la cosa en sí, de la voluntad? Este género de conocimiento es el *arte*, la obra del genio. El arte reproduce las ideas eternas concedidas en la pura contemplación, lo esencial

Chirico señalaba en su *Autorretrato* de 1919: que ese «inexplicable estado X», ese enigmático *daimon* que se encuentra en cada cosa, no trasciende la realidad sino que le es inmanente.¹¹⁷ Este autorretrato es el más perturbador y el más elocuente de los que De Chirico pinta en los años veinte, e incluso de todos los que jalonan su producción pictórica. Así como en otros la tablilla que sostiene lleva inscrita una inmensa interrogante con la cual él mismo se retrata al mismo tiempo que interpela al resto –«*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*», «*Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?*»–, en éste deja hablar a la materia. A diferencia de tantos retratos clásicos en los que el pintor alza el dedo reclamando para sí nuestra atención, De Chirico reclama la atención para la materia. De Chirico indica que es ella la que alberga el enigma, que la realidad metafísica no tiene nada de místico ni de trascendente sino de latente, de vida secreta y silenciosa en lo que otros tienen por mera naturaleza muerta. Mientras De Chirico nos mira con cierto aire de reproche resignado ante la dificultad de hacernos ver con sus ojos de clásica astucia, esos que dejan en suspenso la materia hasta dejar salir del bloque de piedra o del papel aquello que escondían; mientras nos mira, decíamos, su fantasma se desprende de su cuerpo revelando otro secreto: que él mismo es, no ya cosa entre las cosas como apuntaba Nietzsche, sino fantasma entre fantasmas.

¿Y qué he de amar sino la metafísica?

Como hemos visto, De Chirico aclaró exactamente lo que quiso acerca de su pintura y sus escritos. El resto, que no era poco, lo mantuvo celado, en enigma, bien a la sombra o bien fuera del marco. Tal proceder, irritante para quienes esperan que el conocimiento de las cosas se les venda más barato, no podía, sin embargo, estar más en consonancia con la idea de que lo que haya que decir quien mejor lo dice es la propia pintura. Uno ha de situarse ante una

y permanente de todos los fenómenos del mundo, y, según sea el material en el que las reproduce, hablamos de artes plásticas, de poesía o de música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único objetivo, la comunicación de este conocimiento».

117 En *El Surrealismo y la pintura* (en la edición de 1928, no en su aparición como serie de artículos en *La Révolution Surréaliste*) André Breton tuvo la visión fulgurante, y definitivamente deudora de De Chirico, de que el surrealismo es inmanente a la realidad: BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, París: NRF-Gallimard, 1928, p.69: «Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu».

pintura como ante un soberano, decía Schopenhauer, «esperando a ver si nos habla y qué va a decirnos, y como a éste, tampoco a aquel debemos dirigirle la palabra, pues sólo nos oiríamos a nosotros mismos».¹¹⁸ En el caso de De Chirico lo siguiente a escuchar, después de a sus pinturas, son sus propias palabras, composiciones análogas animadas por los mismos elementos y fundamentos lírico-filosóficos que aquellas; sus propias palabras y no las de críticos de arte que, a sus ojos, lo eran por no haber sido capaces de escribir un buen libro o las de los coleccionistas, con tan poca idea de pintura como aquellos aunque con menos acritud. Si entre los primeros excluía a poetas como Baudelaire y Apollinaire, entre los segundos quien salía menos escaldado era el incómodo Albert Barnes –de quien se decía que había hecho fortuna inventando un ungüento mágico para evitar males oftálmicos– por divertido y por acertado en esa mágica pomada suya para ver bien.

Pues bien, atendiendo en primer lugar a su pintura, en *Le Temple Fatal*, un pequeño óleo de 1914, De Chirico exponía en un diagrama la visión metafísica de las cosas:¹¹⁹ sobre la pizarra negra dibuja la silueta de un individuo que cierra los ojos y deja de ver la realidad inmediata para pensarla, volcándose en una visión intuitiva y penetrando así la corteza de las apariencias; esa visión invidente observa el pasado y, con voluntad, «sufrimientos» y «alegrías», se desprende de la lógica racional perceptiva y de la memoria para penetrar ahora hasta la esencia recóndita de las cosas. «Los nuevos Zeuxis parten solos al descubrimiento de las curiosidades que se anidan como topos por toda la corteza del globo terráqueo», arengaba De Chirico, y evocando a Heráclito de Éfeso añadía que «*hay que descubrir el espíritu en cada cosa*», «*hay que descubrir el ojo en cada cosa*».¹²⁰ Junto a dicho diagrama, el busto, no de una estatua clásica, sino de una muñeca que aparece en otra de sus pinturas y a la que acompañan, como a los múltiples juguetes que pueblan las pinturas de De Chirico, todas las connotaciones ligadas a la insaciable curiosidad infantil, a su avidez de conocimiento, a su urgencia por desentrañar los mecanismos internos de las cosas. Los ojos que pinta De Chirico sí aluden a los repertorios de dibujo clásico de la Académie Julien que consultaba;

118 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., complementos al libro III, capítulo 34: «Sobre la esencia íntima del arte», p.847: Schopenhauer señalaba aquello de que hay que situarse ante una pintura como ante un soberano,

119 *Le Temple fatal* (1914, Philadelphia Museum of Art).

120 De CHIRICO, Giorgio, «Zeusi l'esploratore», *Valori Plastici*, nºI, anno I, (15 de noviembre) 1918, p.10 [*Sobre el arte metafísico y otros escritos*, op.cit., p.23]: «[...] i nuovi Zeusi partono soli alla scoperta delle curiosità che s'annidano come talpe per tutta la crosta del globo terracqueo [...] Bisogna scoprire il demone in ogni cosa. Bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa. [...] Siamo esploratori pronti per nuove partenze. E' l'ora... «Signori, in ventura!»»

por su parte, los signos solitarios que cuajan inconexos los resquicios blancos de la pintura son «los signos herméticos de la nueva melancolía», en alusión a todo lo enigmático e ininteligible.¹²¹ Esta forma particular de clarividencia reduce las cosas «a su esqueleto, a su signo, al símbolo de su inexplicable existencia», permitiendo observarlas como ideogramas de una lengua arcana e indescifrable que, sin embargo y de un modo extraño, reconocemos como propia.¹²² Sin duda esta pintura tiene algo de collage, de labor de bricolaje con texturas, formas y espacios distintos. El cielo verde veronés de este enigmático espacio, exterior e interior a un tiempo, es el mismo sobre el que se recorta el retrato de Guillaume Apollinaire, quien, por cierto, había señalado la extraña habilidad de De Chirico para pintar «la fatalidad de las cosas modernas». La huella o molde de pescado que pendía del muro del retrato del poeta aparece en *El Templo Fatal* con la palabra «vida» escrita en él y acompañado de «eternidad del momento», «cosa extraña», «sin sentido», «enigma», en alusión evidente a los escritos de Nietzsche y Schopenhauer, «filósofos de la liberación» que mostraron el sin-sentido de la vida y cómo es posible y necesario darle forma en pintura;¹²³ cómo es posible observar las cosas de otro modo, desde otro ángulo, bajo otra luz, «echar un ojo detrás del muro».

Atendiendo ahora a una de las lúcidas consideraciones estético-epistemológicas enunciadas por De Chirico, descubrimos la razón y la urgencia de «santificar la realidad»: se trataba de reintegrarle el valor perdido. La realidad estaba siendo despreciada y malentendida debido a la ausencia de grandes artistas con genio, capaces de soportar «tanto lo real como lo irreal».¹²⁴ «La realidad se ha tornado invisible para la mayor parte de los hombres», privados

121 De CHIRICO, Giorgio, «Zeusi l'esploratore», *op.cit.*, p.10: «[...] i segni ermetici d'una nuova malinconia».

122 De CHIRICO, Giorgio, «Classicismo pittorico» (*La Ronda*, julio 1920), en *Il meccanismo del pensiero*, *op.cit.*, pp.225-229, cita p.228: «Ridurre il fenomeno, la prima apparizione, al suo scheletro, al suo segno, al simbolo della sua inspiegabile esistenza».

123 De CHIRICO, Giorgio, «Noi metafisici...», *op.cit.* BALDACCI, Paolo, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, *op.cit.*, apéndice III. De Chirico e Nietzsche, p.66: el pescado con la palabra «vie» evocaría a Nietzsche en tanto que, entre los iniciados en los cultos Órficos quería decir *ἰχθυὶν βίος*, «vida de los peces» o la ley de que el más grande devora al chico.

124 FAR, Isabella, «La Realtà profanata», en *Giorgio de Chirico. Scritti. vol.I: Romanzi e Scritti critici e teorici. 1911-1945*, Andrea Cortellesa (ed.), Milán: Bompiani, col. «Classici», 2008, pp.551-556, cita p.552: «Il disprezzo per la realtà è infatti un sentimento caratteristico della nostra epoca. [...] Il fattore principale che l'ha determinata è stato l'assenza di grandi artisti verso la fine del secolo scorso ed in sul principio del nostro, [...] di artisti, dico, possedenti un talento ed una personalità abbastanza forti per sopportare «tanto il reale quanto l'irreale»».

de la capacidad intuitiva y de la claridad de juicio necesarios para apreciarla.¹²⁵ Como ese otro maravilloso explorador del mundo moderno que era Bébuquin, somos «fantasmas con medios insuficientes».¹²⁶ El neologismo acuñado por Carl Einstein en que parece conjugar «fantasmas» y «fantásticos» se nos antoja un acertado sustantivo-calificativo con que describir al sujeto moderno que, estando de inicio escaso de medios, puede llegar a descubrir lo «maravilloso» oculto en lo cotidiano y que no es otra cosa que «ese inexplicable estado X» de que hablaría De Chirico, con esfuerzo. «Gracias a un entrenamiento constante, Böhm a extendido las facultades fantásticas de su cuerpo; su voz, los rayos de sus ojos».¹²⁷ Böhm intensificó su capacidad de visión aprendiendo a desaprenderse; esto es, aprendiendo a no seguir yendo por los mismos caminos, a desprenderse de la lógica racional y de la memoria, a desembarazarse de sí para dejarse sorprender por lo inesperado.¹²⁸ Hebdomeros, el maravilloso aventurero de interior en que se encarnaba De Chirico en 1929, también disfrutaba de una clarividencia y una sensibilidad extraordinarias, aunque su capacidad para desentrañar las cosas no era fruto del entrenamiento, sino la genialidad propia del artista de que hablaba Schopenhauer. Como Böhm y Bébuquin, Hebdomeros estaba ávido de experiencias extraordinarias, pero él no se sumergió en la noche urbana

125 *Ibid.*, p.553: «La realtà è diventata invisibile per la maggior parte degli uomini».

126 EINSTEIN, Carl, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (1906-1909; publicado parcialmente en la revista semestral de Franz Blei *Die Opale* en 1907, como *Herr Giorgio Bebuquin*, y completo por primera vez en 1912), trad. y postfacio Sabine Wolf, París: Les Presses du réel, 2000, precedido de una carta de Einstein a Franz Blei y seguido de una carta a Daniel-Henry Kahnweiler, p.26: «Il y a en nous un grand nombre de logiques différentes, mon cher, et elles se combattent, et de ce combat résulte l'alogique [...] Nous ne manquons plus à un tel point d'imagination pour affirmer l'existence d'un Dieu. Tous ces insolents virages en direction de l'unité ne s'adressent qu'à la paresse de nos semblables. Bébuquin, écoutez-moi [habla Böhm]. [...] Ce qui vous manque, mon cher, c'est le miracle. Vous rendez-vous compte maintenant pourquoi vous dérapez toujours sur les choses et les objets? Vous êtes un fantasque aux moyens insuffisants. Moi aussi j'ai cherché le miracle». En 1930, Einstein escribiría un pequeño texto para la exposición de De Chirico en la berlinesa Galería Flechtheim, incluido en el tercer volumen de sus obras completas que desafortunadamente aún son accesibles sólo en alemán.

127 *Ibid.*, p.56: «Grâce à un entraînement constant, Böhm a élargi les facultés fantastiques de son corps; sa voix, les rayons de ses yeux».

128 *Ibid.*, p.39: «J'en conviens, la raison rend tout facile et confortable; elle concentre, mais elle détruit trop, ridiculise trop, et justement les choses les plus grandes. Il faut regarder l'impossible en face jusqu'à ce qu'il se transforme en chose facile. Le miracle est une question d'entraînement». Somos prisioneros de la razón y de la memoria. Hay que «olvidarse de sí», renovarse de veras y acabar con uno mismo: «Il faut avoir le courage de sa propre folie, le courage de posséder sa mort et de l'accomplir» (p.85). Olvidarse de sí, transformarse a sí mismo y al mundo, re-crearse. Bébuquin se pregunta por «un nouveau genre d'homme [...] qui se refusera à continuer de marcher sur les mêmes routes» (p.73).

buscándolas, sino que acudió a un inmueble que le habían señalado como «el más rico en apariciones extrañas».¹²⁹ Entró en una «sala vasta y de techo alto, decorada a la moda de 1880; completamente vacía de muebles» donde luchaban unos gladiadores y en la esquina opuesta de aquel salón enorme como una «sala de juego de Montecarlo», un piano de cola del cual, y «sin alzarse sobre la punta de los pies, se podía ver sus entrañas complicadas y la clara anatomía de su interior».¹³⁰

Hebdomeros veía como con rayos-x en los ojos y, a la manera de Nietzsche, percibía fisiológicamente los interiores de las cosas y de los seres que, si bien en ocasiones se revelaban tan maravillosamente habitados como algunos de aquellos pequeños modelos anatómicos del XVII cuyo mecanismo interno se esmeraba por mantener a tono una multitud mínima, en otras aparecían vacíos por completo.¹³¹ En un pequeño dibujo de 1915, De Chirico presentaba uno de sus enigmáticos maniqués al que en esa ocasión había hecho saltar los remaches de su carcasa para mostrarnos un cuerpo sin órganos, sencillamente hueco a excepción del bastón de caramelo que es núcleo y sostén de todo él, superhombre moderno, metafísico, clarividente. ¡Qué irónica columna vertebral! no menos robusta que el fuste que se alza tras el «manichino-scheletro», ni que aquella descubierta por un general alemán con ayuda de los rayos-x en el organismo británico.¹³² «Gracias al descubrimiento del Profesor Röntgen», rezaba la leyenda

129 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, *op.cit.*, p.9: Inmueble «qu'on leur avait signalé comme étant le plus riche en fait d'apparitions étranges».

130 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, *op.cit.*, p.11: Entra en una «salle vaste et haute de plafond, décorée à la mode de 1880; complètement vide de meubles». «Dans un coin du salon un énorme piano à queue, ouvert; sans se hausser sur la pointe des pieds on pouvait voir ses entrailles compliquées et la claire anatomie de son intérieur» (p.12).

131 NIETZSCHE, Friedrich, «Por qué soy tan sabio», en *Ecce homo*, *op.cit.*, párrafo 8, p.37: «¿Me es lícito atreverme a señalar todavía un último rasgo de mi naturaleza, el cual me ocasiona una dificultad nada pequeña en el trato con los hombres? Mi instinto de limpieza posee una susceptibilidad realmente inquietante, de modo que percibo fisiológicamente –huelo– la proximidad o –¿qué digo?– lo más íntimo, las «vísceras» de toda alma. Esta sensibilidad me proporciona antenas psicológicas con las cuales palpo todos los secretos y los aprisiono con la mano». Aquellos pequeños *anatomical mannequin* son habituales de los museos de historia y ciencias naturales, tanto en versión masculina como femenina que las más de las veces aparecía embarazada para, al destapar su vientre, dejar ver al no nato.

132 FAGIOLO, Maurizio, *L'Opera de Giorgio de Chirico. 1908-1924*, *op.cit.*, p.94: analizaba estos «manichino-scheletro (del tipo dei modelli anatomici visti nelle virtine». De Chirico recordaba cómo le asaltaban los cráneos de cartón piedra de los escaparates de las barberías, signos de la nueva melancolía urbana, en «Zeusi l'esploratore», *Valori Plastici*, nº1, anno I (15 noviembre), 1918, p.10: «Nuove terre apparevo all'orizzonte. Il quantone di zinco colorito [...] m'indicava coll'indice [...] i segni ermetici d'una nuova malinconia. Il cranio di cartapesta in mezzo la vetrina

de la caricatura «el Emperador Alemán podrá obtener la fotografía exacta de una «columna» de talla y fuerza insospechadas».¹³³ El burgués absoluto que René Préjelan caricaturizaba para la tira de «La semaine gaie» de *La Caricature* también escrutaba los entresijos de las cosas y, en especial, de las damas. Sombrero de copa, monóculo, reloj de bolsillo y bastón en ristre, el caballere aboraba a una señorita contoneándose casi tanto como ella y le espetaba «-¡Eh! va, párate... Leo en tu corazón, con mi rayo X, que no tienes más que un chavo y un palillo de dientes».¹³⁴ Ella y su cintura imposible ya se estaban yendo, aún habiendo vuelto la cabeza sobre el hombro para dedicarle una sonrisa tan leve que era sólo un pliegue hastiado de los labios. En *J'irai... le chien de verre* De Chirico abre una ventana en el pecho de una más que probable Venus del *Repertorio de la Estatuaria Griega* de Salomon Reinach, dejando ver pendiendo de un par de cordoncillos en un interior inmenso e insólito la forma recortada de un corazón que parece la plantilla de aquellos perfilados en el torso de *El dúo*.¹³⁵ Maniqués y estatuas, y fantasmas de estatuas y maniqués, porque en esta ocasión, como en otras, la estatua está dibujada directamente sobre la preparación blanca de la tela, privada por tanto de materia pictórica y el breve perfil del maniquí de sastre lo deja a él también en espectro de sí mismo. El enigma de la realidad, lo inestable y perturbadoramente difuso del umbral entre lo tenido por real y por ficción, resuena en el signo solitario e ininteligible que media entre uno y otro fantasma.

Hebdomeros «no era un hombre que se fiase de las apariencias; recordaba cuántas veces, en su primera juventud, las apariencias le habían engañado», se había vuelto descreído y capaz de ver todo en calidad de cosa y de fantasma.¹³⁶

del parucchiere». No de caramelo sino perchero era la columna que sostenía a uno de los burgueses caricaturizados por Daumier. Champfleury recogía el dibujo de este sujeto moderno pura máscara de la moda en su *Histoire de la caricature moderne* (París: E.Dentu, 1885, p.50).

133 ANÓNIMA, «The New Photographic Discovery», *Punch*, 25 enero 1898: «Thanks to the discovery of Professor Röntgen, the German Emperor will now be able to obtain an exact photography of a «backbone» of unsuspected size and strength!»

134 PRÉJELAN, René, «La semaine gaie», *La Caricature*, 17 julio 1897, p.230: «-Eh ! va donc, panné... Je lis dans ton cœur, avec mon rayon X, que tu n'as qu'un sou suisse et un couredents». Es la 3ª viñeta de una tira de tres.

135 *J'irai... le chien de verre* (1914, óleo, 69x57,5, col.privada): expuesto, como el anterior, por primera vez en París, en 1922 con Paul Guillaume; y publicado por primera vez en *La Révolution Surréaliste* en 1925. Perteneció a Guillaume, Breton y Pierre Matisse y fue uno de los cinco cuadros que Guillaume envió a Stieglitz en noviembre de 1914.

136 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, *op.cit.*, p.111: Hebdomeros «n'était pas homme à se fier aux apparences; il se souvenait combien de fois, dans sa première jeunesse, les apparences l'avaient trompé». SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, libro II,

«Esas gentes le miraban sin verle y le veían sin mirarle; tenían todos el mismo rostro; a veces algunos se separaban de su invisible cadena para detenerse delante de las vitrinas, cegadoras joyas».¹³⁷ Multitud anónima que mira sin ver, ciegos como aquellos que inquietaban a Baudelaire:

«Contéplalos, alma mía; ¡son verdaderamente horrendos!
Semejantes a maniqués; vagamente ridículos;
Terribles, singulares como los sonámbulos;
Asestando, no se sabe dónde, sus globos tenebrosos.».¹³⁸

De Chirico había solventado la cuestión de los globos tenebrosos eliminándolos de los rostros de sus maniqués, «sin ojos, nariz y orejas» como el músico de Saint-Merry de Apollinaire. «Hebdomeros se mezcló en la multitud que llenaba los cafés; esperaba todavía el *hecho imprevisto*».¹³⁹ De Chirico nunca dejó de esperar ser sorprendido por lo imprevisto entre la ganga de lo cotidiano. «Soñaré con los ojos abiertos y produciré sus milagros a pleno día», decía Waldemar George del pintor en 1928.¹⁴⁰ «Lo maravilloso y lo sobrenatural nos envuelven a cada paso. Están entre nosotros. Están alrededor. Para percibirlos hay que librar al universo de su necesidad. Chirico realizará esta obra divina o diabólica».¹⁴¹ George acertaba en que para percibir el sin sentido es necesario

párrafo 19, p.132: el escéptico «considera como fantasmas a todos los fenómenos salvo el propio individuo».

137 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, op.cit., p.177: «Ces gens le regardaient sans le voir et le voyaient sans le regarder; ils avaient tous le même visage; parfois quelques-uns se détachaient de leur invisible chaîne pour s'arrêter devant les vitrines, aveuglantes des bijoutiers».

138 BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, «Les aveugles» (CXVI), p.269: «Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!/ Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;/ Terribles, singuliers comme les somnambules;/ Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux».

139 De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, op.cit., p.200: «Hebdomeros se mêla à la foule qui emplissait les cafés; il espérait encore le *fait imprévu*».

140 GEORGE, Waldemar, *Chirico. Avec des fragments littéraires de l'artiste*, Paris: Éditions des Chroniques du Jour, col. «Les Maîtres Nouveaux», 1928, p.XVII: «Chirico rêvera les yeux ouverts et produira ses miracles en plein jour». De CHIRICO, Giorgio, «Arte metafísica e scienza occulta» (1918), en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.62-65, cita p.63: «l'arte, quale un bel sogno profetico sognato a occhi aperti e in pieno meriggio in faccia all'inesorabile realtà, ci precede di continuo e ci consiglia oggi più che mai l'inquadramento e la diasprificazione totale dell'universo». Sigue a Schopenhauer, tanto en la idea de soñar con los ojos abiertos –el duermevela que planteaba el alemán y la percepción con el *traumorgen*– como en la de que se trata de encuadrar y aislar a aquello que se observa y a uno mismo.

141 GEORGE, Waldemar, *Chirico*, p.XVII: «Le merveilleux et le surnaturel nous étreignent à chaque pas. Ils sont parmi nous. Ils sont autour de nous. Pour les percevoir il faut détourner

librarnos de toda obligación de la razón, de la memoria y de la historia, sin embargo, no se trata de nada divino o diabólico sino de juegos de manos de hábil prestidigitador que hace que las cosas se aparezcan, cosas de «mago moderno», como veía Savinio a su hermano.¹⁴² Jean Cocteau también acertó a ver que «el verdadero realismo consiste en mostrar las cosas sorprendentes que la costumbre vela y nos impide ver», y que De Chirico hacía aparecerse en un lugar inesperado, deslocalizándolas y descolocando con ellas a quien las observe.¹⁴³ De Chirico pretendía componer espacios reveladores en los que «de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo».¹⁴⁴ Roger Vitrac, que junto a Waldemar George y Jean Cocteau constituyen la tríada de defensores de la pintura de De Chirico de los años veinte en los años veinte, supo ver en su ensayo de 1927 que el arte de De Chirico, como el de Picasso, «reside por completo en la revelación. Sus cuadros no están hechos para ser vistos, lo están para *aparecer*».¹⁴⁵ Estupenda apreciación la de Vitrac: las cosas se aparecen en las pinturas de De Chirico como desde la profundidad de las plaquitas radiográficas e incluso parecen emerger y separarse de la superficie, volviendo difusos los límites entre uno y otro lado, poniendo en cuestión lo tenido por real y por ficción. Las cosas se aparecen, decía Vitrac, y no hay descripción que valga, hay que internarse en sus pinturas y experimentarlas

l'univers de sa nécessité. Chirico accomplira cette œuvre divine ou diabolique»

142 SAVINIO, Alberto, «Arte = idée moderne», *Valori Plastici*, anno 1, nºI, (15 noviembre) 1918, pp.3-8, cita p.4: De Chirico, «E' il pittore moderno; ma più precisamente il *mago moderno*» que desvela el aspecto metafísico de la realidad.

143 COCTEAU, Jean, *Le mystère laïc. Giorgio de Chirico. Essai d'étude indirecte. Avec cinq dessins de Giorgio de Chirico*, París: Éditions des Quatre Chemins, 1928, p.47: «Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir». «Chirico nous montre la réalité en la dépaysant. C'est un dépaysagiste» (p.48). Era el propio De Chirico quien empleaba este término para referirse a su pintura.

144 NIETZSCHE, Friedrich, «Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie», en *Ecce homo, op.cit.*, párrafo 3, p.107.

145 VITRAC, Roger, *Georges de Chirico. Vingt-neuf reproductions de peintures, précédés d'une étude critique par Roger Vitrac, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait de l'artiste par lui-même gravé sur bois par G.Aubert*, París: Gallimard-Nouvelle Revue Française, col. «Les Peintres Français Nouveaux» nº29, 1927, p.4: «Constatons d'abord que certains peintres, parmi lesquels je place Picasso et Chirico au premier rang ont rendu *impossible* toute critique de leurs œuvres. Leur art réside tout entier dans la révélation. Leurs tableaux ne sont pas faits pour être vus, ils le sont pour *apparaître*. Il s'en suit que les décrire ou les apprécier aboutit à en changer la destination, à créer une pataphysique ou une mythologie imprévues, semblables à celles qui permettaient d'interpréter par des mécaniques ou des figures singulières l'image du ciel étoilé. Je n'admets même pas qu'on les raconte comme un rêve. Il faudra se rendre soi-même à leur théâtre et les *subir*».

uno mismo.

La maravilla del arte es que «es evidente», señalaba Schopenhauer, «incluso a quien tenga poca receptividad y carezca de creatividad» porque el artista condensa en sus obras la realidad esencial de las cosas, saca a la luz sus «*qualitates occultae*».¹⁴⁶ Cuestión de liberar a la forma del bloque de piedra que la aprisiona, como rezaba el célebre *dictum* de Miguel Angel, «de pulir, clarificar, suprimir masas y formas inútiles para dejar aparecerse el contorno del espectro», seguía diciendo De Chirico, haciéndose eco de aquello en su artículo sobre el «Clasicismo pictórico»; cuestión «de desbroce y de poda».¹⁴⁷ Porque, a ojos de De Chirico, una pintura clásica lo es en tanto que las cosas y «los personajes no aparecen en su aspecto corriente –verismo– sino bajo su aspecto poético y fantomático –realismo».¹⁴⁸ He aquí un error de apreciación notable con respecto a la pintura de De Chirico: lo clásico es reconocer el aspecto espectral de las cosas, su íntimo esqueleto. No había nada de esotérico en que De Chirico reconociese en aquel joven vendedor de flores de la Plaza Pigalle a un fantasma, sino que era precisamente eso lo que había que esperar de un *pictor classicus*; era su habilidad para reconocer «fantasmas bajo los rasgos humanos» lo que evidenciaba su modo clásico de ver.¹⁴⁹ De Chirico lo vio claro –y tan oscuro– en el profundo

146 SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., libro III, párrafo 50, p.236: «El propósito de todo arte es comunicar la idea percibida. Esta idea, una vez depurada y aislada de todo elemento extraño por mediación del espíritu del artista, resulta comprensible incluso a quien tenga poca receptividad y carezca de creatividad». Sobre excavar y descubrir las «*qualitates occultae*» de las cosas, ver libro II, párrafo 24, p.154.

147 De CHIRICO, Giorgio, «Classicismo pittorico» (*La Ronda*, julio 1920), en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.225-229, citas p.228: «la prima cosa che avrebbe fatto sarebbe stato di pulire, chiarificare, sopprimere masse e forme inutili, per rendere appariscente il contorno dello spettro». E inmediatamente antes: «Più che un problema d'aggiunta, il fatto del clasicismo è un problema di sfrondata e potatura». Más que una cuestión de añadir, se trata de una cuestión de resta y renuncia; de aquí que a De Chirico le gustara tanto el término francés para referirse a la mala pintura: «costra».

148 De CHIRICO, Giorgio, «Gustave Courbet» (1925), en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., pp.252-255, cita p.255: las pinturas de las pinturas de Courbet, que «sont des narrations, des passages d'un roman où les personnages n'apparaissent pas dans son aspect courant (vérisme) mais dans leur aspect poétique et fanomatique (réalisme). Sous ce dernier aspect, même un portrait peut troubler et nous donner cette émotion ineffable que [*sic.* ?] nous. L'objet ou la figure représentés doivent aussi poétiquement narrer ce qui leur est lointain, et aussi ce que leurs volumes mêmes cachent matériellement» Fabuloso texto introductorio a la monografía de *Gustave Courbet* publicada por Valori Plastici en 1925 en francés e inglés donde defendía su idea de «romanticismo» y «realismo» frente al «verismo» falaz. Fagiolo lo antecede de otro texto de De Chirico sobre Courbet, publicado en *La Rivista di Firenze* en noviembre de 1924, que versaba sobre la poesía y lo fantástico, la técnica y sujetos de las pinturas de las pinturas de Courbet.

149 BRETON, André, «Le Surréalisme et la peinture (*suite*)», *La Révolution Surréaliste*, nº7, 15

reflejo de su espejito que, al modo de aquellos cuyo uso se popularizó entre los pintores del XIX, le desveló la anatomía metafísica del drama moderno; esto es, que «vivimos en un mundo fantasmal con el cual entramos gradualmente en familiaridad», y que esta «realidad más vasta» exige una percepción más vasta, metafísica, de las cosas.¹⁵⁰

¿Y qué he de amar sino la realidad?

El modo en que, como apuntaba De Chirico, la ciencia abre nuevos horizontes, no puede ser más evidente que en el caso de los rayos-x.¹⁵¹ En 1897, Jules Claretie concluía su crónica de *La Vie à Paris* con un elogio de la curiosidad y de los curiosos de la historia y de su fascinante siglo XIX, entre los que destacaba a Edison, a quien, como es habitual, atribuía erróneamente la paternidad del fonógrafo para desgracia de Charles Cros, dotado de una imaginación y talento incomparablemente mayor, pero de una torpeza para los negocios inversamente proporcional a su capacidad creativa, a Pasteur, interrogando «lo infinitamente pequeño», y a Röntgen, haciendo lo propio con el territorio aún más vasto, si cabe, de «el misterio». «Queremos ver», decía. «¿Qué? Todo. Todo a la vez. Mientras exista la raza de curiosos, el mundo durará. Son los curiosos quienes conducen los mundos mientras no se descubren otros nuevos».¹⁵² Relatando uno de sus

de junio 1926, pp.3-5, cita p.5: «Louis Aragon se souvient comme moi du passage dans ce café où nous étions un soir avec Chirico place Pigalle, d'un enfant qui venait vendre des fleurs. Chirico, le dos tourné à la porte, ne l'avait pas vu entrer et c'est Aragon qui, frappé de l'allure bizarre de l'arrivant, demanda si ce n'était pas un fantôme. Sans se retourner Chirico sortit une petite glace de sa poche et après y avoir longuement dévisagé le jeune garçon, répondit qu'en effet c'en était un. La reconnaissance des fantômes sous les traits humains, il y paraît bien exceptionnellement exercé».

150 SAVINIO, Alberto, «Anadioménon», *op.cit.*, p.6: «Viviamo in un mondo fantasmico con il quale entriamo gradatamente in dimestichezza»; «[...] senso nuovo e vasto in una realtà più vasta, metafisico» (p.8). Poco más adelante decía aquello de que «La sprettralità è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo dell'arte» (p.14).

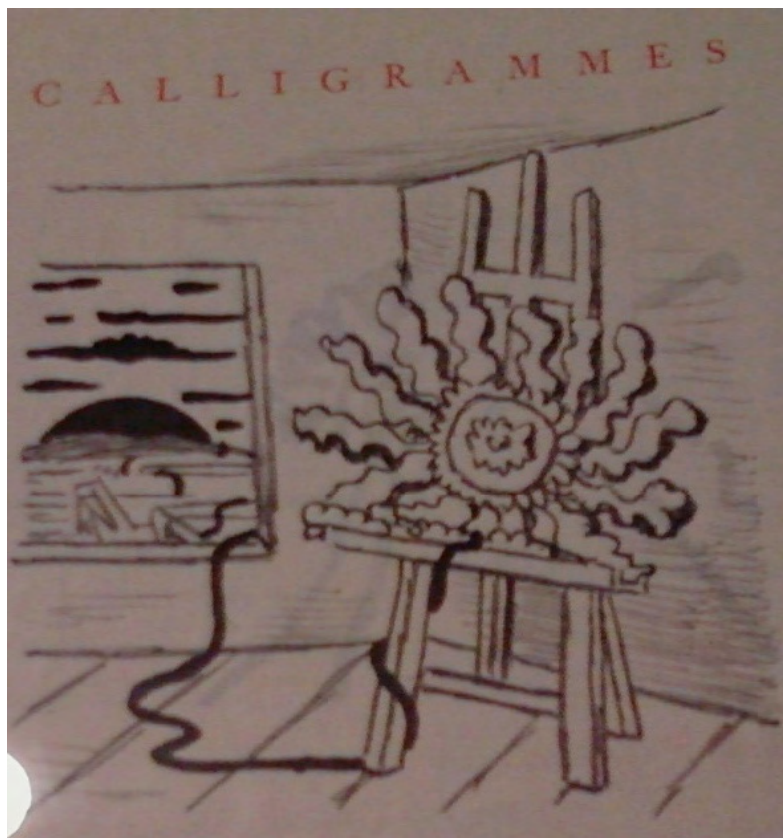
151 De CHIRICO, Giorgio, *Il meccanismo del pensiero*, *op.cit.*, p.248: «Le scoperte della scienza avevano aperto nuovi orizzonti».

152 CLARETIE, Jules, *La vie à Paris*. 1897, París: Eugène Fasquelle, 1898, p.459-460: «On veut voir. Quoi ? Tout. Tout à la fois. Tant que la race des curieux existera, le monde durera. Et ce sont les curieux qui mènent les mondes lorsqu'ils n'en découvrent pas de nouveaux. Vasco de Gama, [...] ne fut, comme Colomb, qu'un curieux de génie. Otez la curiosité à Edison, vous n'avez pas le phonographe, et les grands curieux de ce siècle sont ceux qui, l'œil au microscope, interrogent l'infiniment petit, comme Pasteur, le mystère comme Roentgen.» Y seguía: «Celui qui note, au jour le jour, les menus faits de la vie de Paris, les torsions et contorsions des vibrions et des bactéries

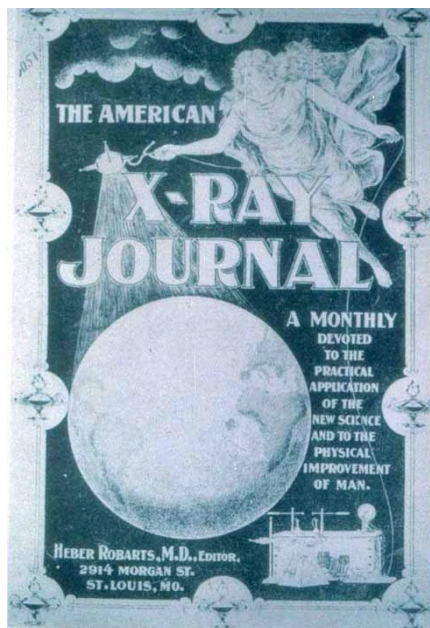
Viajes Extraordinarios, Jules Verne, fantástico anticipador de tiempos por ver y explorador incansable de territorios indómitos, hacía referencia a unos «rayos ultra X». A Giorgio de Chirico, como lector entusiasta de las obras de Verne, no le pudo pasar despercebido este relato ni aquellos fantásticos «rayos ultra X», «conocidos bajo el nombre de «kritikshalhen». Estos rayos poseían una fuerza de penetración tan intensa que atravesaban el cuerpo humano y disfrutaban de esta propiedad singular de producir imágenes diferentes, según si el cuerpo atravesado estaba muerto o vivo».¹⁵³ Da la impresión de que a ojos de Verne los prodigios obrados por los rayos-x eran de suyo tan extraordinarios que sólo le restaba elevarlos a un *plus ultra*. No obstante, tan luminoso como siempre, Verne supo ver la enorme potencia crítica de aquellos rayos, capaces de poner en crisis y de criticar lo visto, la visión y lo visible. De Chirico habría contradicho a Verne en cuanto a que las imágenes producidas por los dichos «rayos críticos» variaban según lo atravesado estuviera vivo o muerto, pues entendía que toda cosa, incluido el ser humano, cosa entre otras cosas, tenía una realidad espectral, estaba medio viva y medio muerta o, si acaso, como aquella pintura atesorada por Ramón Gómez de la Serna, «muerta viva».

parisiens, n'est qu'un curieux qui passe» (p.459-460). Y: «disons-nous (non sans sourire) que ces mille et un tours de roue [«de la grande roue de Paris», de «la vie à Paris» de que viene hablando desde 1880 y hablará hasta entrado el nuevo siglo] qui s'appellent aujourd'hui l'Actualité se nommeront un jour (est-ce possible?) l'Histoire» (p.460).

153 VERNE, Jules, *Le Testament d'un Excentrique*, en *Les Voyages extraordinaires*, París: Hetzel, 1899, p.35: «A cette époque, d'ailleurs, on appliquait déjà les rayons ultra X du professeur Friedrich d'Elbing (Prusse) connus sous le nom de «kritikshalhen». Ces rayons possèdent une force de pénétration si intense qu'ils traversent le corps humain, et jouissent de cette propriété singulière de produire des images différentes, suivant que le corps traversé est mort ou vivant.» Los *Viajes Extraordinarios* de Verne estaban entre los volúmenes de la biblioteca juvenil de De Chirico, así como *La tierra antes del diluvio* de Louis Figuier, ilustración de ese “tiempo pre-histórico” de ausencia humana, entre otros. De CHIRICO, Giorgio, «Sull'arte metafisica», en *Il meccanismo del pensiero*, op.cit., p.83-86; FAGIOLO, Maurizio, *La vita di Giorgio de Chirico*, op.cit., p.12-13. Resulta curioso que el científico descubridor de los rayos críticos se llamase Friedrich y fuese prusiano; siendo un nombre de lo más común y siendo Prusia entonces cuna de científicos, la suma de los tres datos hace pensar en el también prusiano Friedrich Nietzsche, cuyo ojo crítico era proverbial, capaz según él mismo de percibir fisiológicamente «lo más íntimo, las «vísceras» de toda alma».



G. De Chirico, portada de G. Apollinaire, *Calligrammes*, París: Gallimard, 1930.



The American X-Ray journal, mayo 1897. Pasaría a llamarse *American Journal of Radiology*.



G. De Chirico, *Ville romaine*, 1922.



G. De Chirico, caricatura del cenáculo de *Les Soirées de Paris*, con Léopold Survage, la baronesa Hélène d'Oettingen, Pablo Picasso y Serge Férat, en el invierno de 1913.



Apollinaire en la galería de Paul Guillaume, a su regreso del frente, a mediados de 1916. Se distinguen, a sus pies, *Les jeux du prince* y, en la esquina superior derecha, *Le vaticinateur*.



G. De Chirico, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914.

G. De Chirico, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914. Dibujo dedicado a Guy Romain –Paul Guillaume.



G. De Chirico, *La Nostalgie du poète*, 1914.

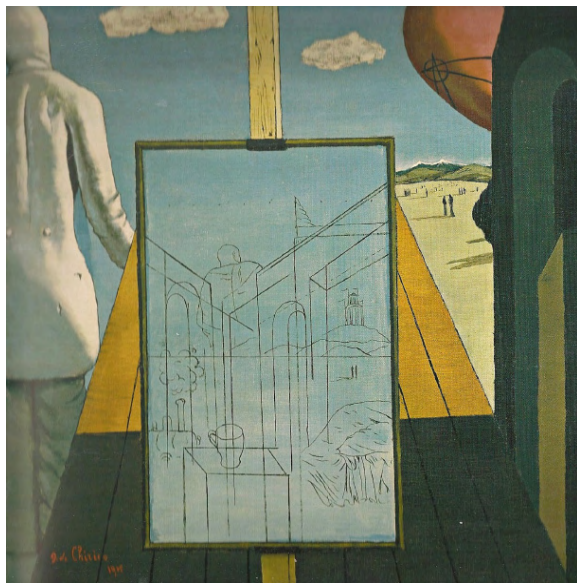
R. Dufy, xilografía para *Le Bestiaire ou Le Cortège d'Orphée*, de Apollinaire, 1911.

P. Roy, talla para xilografía del *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914.

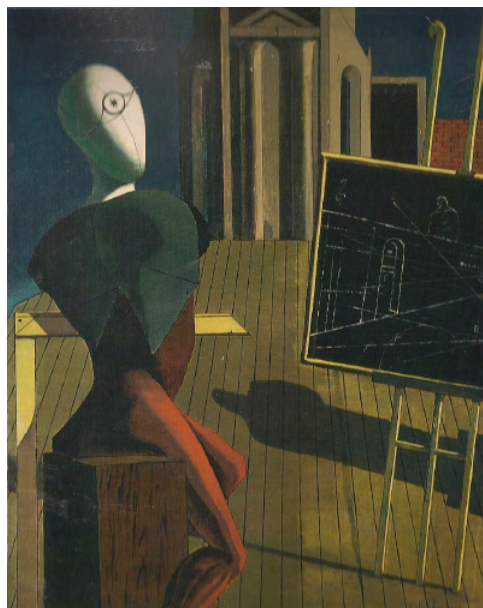


G. De Chirico, *La serenité du savant*, 1914.

Fotografía anónima de la Piazza San Carlo, Turín, c.1900.



G. De Chirico, *Il doppio sogno di primavera*, 1915.



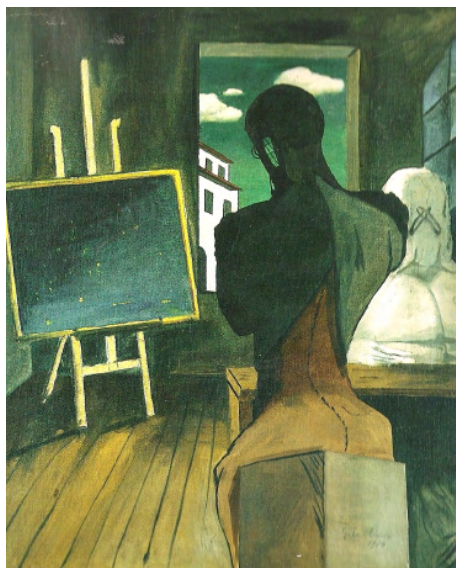
G. De Chirico, *Le vaticinateur*, 1915. Expuesto por primera vez por Paul Guillaume en 1922.



G. De Chirico, *Le Temple fatal*, 1914.



G. De Chirico, *J'irai... le chien de verre*, 1914. Expuesto por primera vez en París, en 1922, chez Paul Guillaume.



G. De Chirico, *Il filosofo e il poeta*, fechado en 1914 pero pintado en 1915.



G. De Chirico, *L'Inquiétude de la vie*, 1915.



G. De Chirico, *L'Arc des échelles noires*, o *Un bout de grillage noir*, 1914. Expuesto por primera vez en la Galerie Surréaliste en 1928, perteneció a Paul Éluard.

A. Vesalio, *De humani corporis fabrica* (Basel, 1543), xilografía de la edición de 1917.



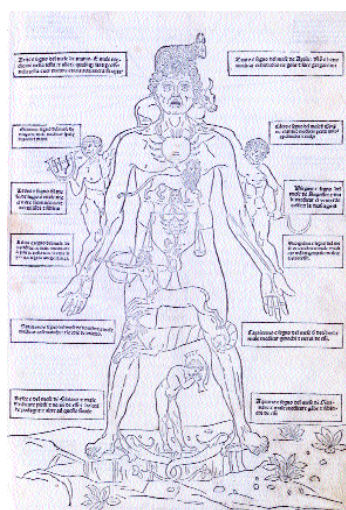
G. De Chirico, *Le peintre*, 1927.



J. Valverde, *Anatomia del corpo humano*, 1560, Libri III, tavola II.



G. De Chirico en Florencia, 1934, acompañado de *Nobili e borghesi*.



Johannes De Ketham, *El Hombre Zodiaco*, 1493, xilografía.
Modelo anatómico masculino en marfil, s.XVII, figura y detalle.



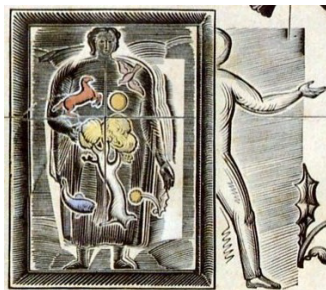
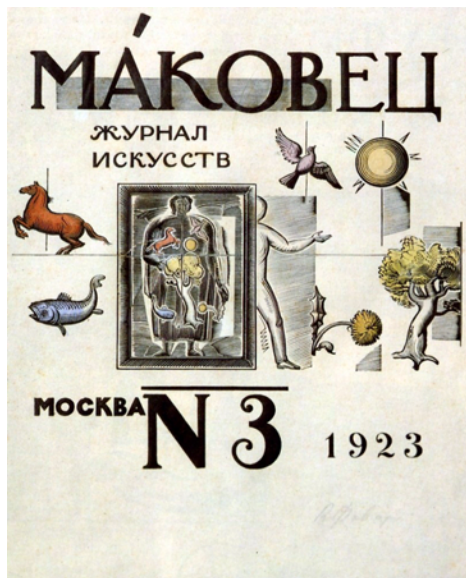
G. De Chirico, *Place d'Italie. Manichino e prospettiva*, 1915.

G. De Chirico, *Le inquietudini del pensatore*, 1915.

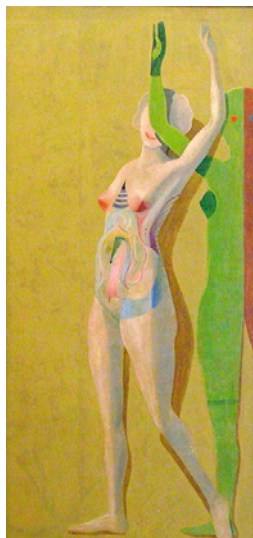


«The New Photographic Discovery», *Punch*, n°110, 25 de enero 1896.

H. Daumier, caricatura publicada en J. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, 1868.



V. A. Favorski, xilografía para *Makovets*, nº3, 1923, portada y detalle.



M. Ernst, *Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis*, 1923.

M. Ernst, *La Belle Jardinière*, 1923.



G. De Chirico, *Autoritratto metafisico*, 1919.

La claridad velada de las cosas

En la entrada que Marcel Duchamp dedicaba a Francis Picabia en el catálogo de la Société Anonyme calificaba la vida y obra de su amigo como una «serie caleidoscópica de experiencias artísticas» bajo cuyas sucesivas formas, aparentemente inconexas e incoherentes, subyacía la constante de su variabilidad y de su independencia con respecto a toda convención y capilla.¹ Las conchas, cuentas y cristales del caleidoscopio con el que jugaba Francis Picabia, tres de las cuestiones por las que nunca dejó de interrogarse, eran la gravedad, en términos de pérdida de peso y de seriedad, la extensión de la visión a todo lo invisible contenido en lo visible y las resonancias de vibraciones energéticas en el artista, en su obra y en quien la observa. Los rayos-x, el instrumental y la mitología generados por estos, ofrecieron a Picabia un recurso con el que explorar aquellas inquietudes alumbradas en la infancia y redobladas en la juventud, por un experimento infantil y una conversación con su abuelo Louis-Alphonse Davanne, respectivamente.

«Cuando era niño, mi padre me regaló una balanza. Después de utilizarla para pesar agua de colonia, carbón, cabellos y moscas, tuve la idea de poner la balanza en una ventana al sol y situando una especie de pantalla ante uno de los platillos de modo que permaneciera en la oscuridad. Mi deseo era saber si la luz sería más pesada que la sombra. Hay que creer que la balanza era de una gran precisión, pues la aguja se inclinó del lado de la pantalla. Saqué la conclusión de que la noche pesaba más que el día».²

1 DUCHAMP, Marcel, *Marchand du sel. Écrits*, edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Le Terrain Vague, col. «391», 1958, p.142: «Picabia's career is a kaleidoscopic series of art experiences [...]. He could be called the greatest exponent of freedom in art, not only against academic style, but also against slavery to any given dogma. As a lad of fourteen he joined the Impressionists and showed a great talent as a young follower of an already old mouvement. About 1912 his first personal contribution as an artist was based on the possibilities of a non-figurative art. He was a pioneer in this field alongside Mondrian, Kupka, and Kandinsky. Between 1917 and 1924 the Dada Mouvement, in itself a metaphysical attempt towards irrationalism, offered little scope for painting. Yet Picabia in his paintings of that period showed great affinity with the Dada spirit. From this he returned to paint for years watercolors of a strictly academic style representing Spanish girls in their native costumes. Later, Picabia took great interest in the study of transparency in painting. By a juxtaposition of transparent forms and colors the canvas would, so to speak, express the feeling of a third dimension without the aid of perspective. Picabia, being very prolific, belongs to the type of artist who possesses the perfect tool: an indefatigable imagination. M.D.1949».

2 PICABIA, Francis, «Jusqu'à un certain point» (*Comoedia*, 16 de abril 1922, p.1), en *Écrits critiques*, edición al cuidado de Carole Boulbès, prefacio de Bernard Noël, París: Mémoire du

Maravilloso experimento el del pequeño Picabia que le llevó a considerar que la sombra era más pesada que la luz, y que la noche pesaba más que el día. Entonces, ante la evidencia de que lo que quedaba a oscuras, invisible, era mucho más que aquello que reflejaba la luz, comenzó a prender en Picabia la idea de iluminarlo. De aquí a tratar de ver a través de lo opaco e intentar hacer de sus pinturas fuentes de luz y cristales de aumento con los que otros pudiesen escrutarlo, mediaba un paso.³ Antes de leer *La Gaya Ciencia*, el que sería, junto al *Petit Larousse*, su libro de cabecera, escrito por uno de los pocos autores a quienes leyó en profundidad y el único hombre por quien sintió admiración, según Gabrielle Buffet y Germaine Everling, Picabia ya intuía que es capital conocer el «peso específico» de las cosas, que «los pesos de todas las cosas han de ser fijados de nuevo» y que hemos de saber, en primer lugar, «cómo somos de ligeros o de pesados» y, a continuación, tratar de ser «*muy ligeros*».⁴ Para ésto hay que «inventar, imaginar, fabricar a cada instante conmigo mismo un hombre nuevo, después olvidarle, olvidar todo»;⁵ «hay que ser nómada,

Livre, 2005, pp.123-126, cita pp.123-124: «Lorsque j'étais enfant, mon père me fit cadeau d'une balance. Après m'en être servi pour peser de l'eau de Cologne, du charbon, des cheveux et des mouches, j'eus l'idée de placer ma balance sur une fenêtre, au soleil, et de poser devant l'un des plateaux une sorte d'écran, de façon à ce que ce plateau demeurât dans l'obscurité. Mon désir était de savoir si la lumière serait plus pesante que l'ombre. Il faut croire que la balance était d'une grande précision, car l'aiguille inclina du côté de l'écran. J'en conclus que la nuit est plus lourde que le jour». PICABIA, Francis, «Hasta cierto punto», en *Escritos en prosa. 1907-1953*, edición, prefacio y notas de Maria Luisa Borràs, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern – Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003, pp.234-237, cita p.234. Esta es la traducción empleada, cuando no es propia.

3 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia (Die Fröhliche Wissenschaft)*, 1882), traducción y prólogo de Charo Greco y Ger Groot, Madrid: Akal, 2001, libro III, epígrafe 241: «Obra y artista», p.196: una obra de arte es a menudo «una lupa de aumento que ofrece a todo el que la mira».

4 BUFFET, Gabrielle, *Aires abstraites*, prólogo de Jean Arp, Ginebra: Pierre Cailler Éditeur, col. «Les problèmes de l'art», 1957, pp.19-20: «Les seuls livres qu'il ait je crois vraiment lus et approfondis (exception faite de certains romans policiers) sont Nietzsche et Max Stirner». EVERLING, Germaine, *L'anneau de Saturne*, París: Fayard, 1970, p.26: «Nietzsche –le seul homme pour lequel il ait eu de l'admiration!». En la página anterior, Everling recordaba la anécdota de la balanza. NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia, op.cit.*, libro III, epígrafe 269: «¿En qué crees?», p.201: «En que los pesos de todas las cosas han de ser fijados de nuevo». Ver también, en el libro V, el estupendo epígrafe 380: «Habla el caminante», pp.308-309: «Para enfocar nuestra moralidad europea a distancia, compararla con otras moralidades, ya pasadas o futuras, hay que hacer como el caminante que quiere apreciar la altura de las torres de una ciudad: para este fin *sale* de la ciudad. [...] la cuestión es si realmente se *puede* alcanzar esta altura. Depende esto tal vez de múltiples condiciones; es primordialmente cuestión de cómo somos de ligeros o de pesados, del problema de nuestro «peso específico». Uno tiene que ser *muy ligero* [...]».

5 PICABIA, Francis, «Francis merci» (*Littérature*, nouvelle série, n°8, 1 de enero 1923, pp.16-17), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.380-382, cita p.380: «Ce que j'aime, c'est inventer, imaginer, fabriquer

atravesar las ideas como atravesamos los países y ciudades»;⁶ «hay que estar loco, hay que saber perder pie»;⁷ hay que necesitar el suelo sólo para rozarlo, como

à chaque instant avec moi-même un homme nouveau, puis l'oublier, tout oublier». PICABIA, Francis, «Bonheur nouveau» (*Littérature*, nouvelle série, n°s11-12, octobre 1923, p.21), *Écrits critiques*, op.cit., p.390: «Je me sens le devoir de devenir/ un type contraire –/ contraire à tout».

6 PICABIA, Francis, «M. Picabia se sépare des Dadas » (*Comoedia*, 11 de mayo 1921), en *Écrits critiques*, op.cit., pp.80-82, cita p.81 : «Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays et les villes». El nomadismo de Picabia es, justamente, una de sus constantes, malentendida a menudo como una traición al «estilo» o, como decía Rose Sélavy en «80 Picabias», el «estado» en que se encontrase su pintura. PICABIA, Francis, «Chef-d'œuvre» (*Le Philaou-Thibaou*, julio 1921, p.5; firmado como Funny Guy), en *Écrits critiques*, op.cit., pp.343-344, cita p.343: «La terre est un appartement sphérique où il ne devrait y avoir que des bédouins». Considero que el magnífico *Tratado de Nomadología* de Deleuze y Guattari es aplicable a Nietzsche y, por defecto, a su pupilo Picabia y que el nomadismo es su «máquina de guerra». DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, «Traité de nomadologie: la machine de guerre», en *Mille Plateaux*, vol.II: *Capitalisme et schizophrénie*, París: Les Éditions de Minuit, col. «Critique», 1980, pp.434-527, cita p.473: «Pour le nomade, [...] c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu'il se reterritorialise sur la déterritorialisation même. [...] La terre cesse d'être terre, et tend à devenir simple sol ou support»; el nómada «est vecteur de déterritorialisation» (p.473) y la tierra es simple suelo que rozar, como para el bailarín. «Gravité, *gravitas*, c'est l'essence de l'Etat. [...] Si les nomades ont formé la machine de guerre, c'est en inventant la vitesse absolue, en étant «synonyme» de vitesse» (p.479-480). Picabia, nómada y bailarín, lo alisa tiene «une manière d'être dans l'espace comme s'il était lisse», ajeno a las «estriaciones» sancionadas por el Estado, la Academia o cualquier otra autoridad.

7 PICABIA, Francis, «Monstres délicieux » (*Orbes*, n°3, París, primavera 1932, pp.129-131), en *Écrits critiques*, op.cit., pp.420-422, cita p.421: «Tous les gens vous parlent peinture, moi, je vous parle vie. Il faut être fou, il faut savoir perdre pied avec le sol». Picabia escribía este artículo en respuesta agradecida a la elogiosa conferencia que Vivien Du Mas daba en la galería de Léonce Rosenberg, 19 rue de la Baume, el 13 de noviembre de 1931, y reproducida en este mismo número. DU MAS, Vivien, «L'occultisme dans l'œuvre de Francis Picabia», *Orbes*, n°3, primavera 1932, pp.113-128; artículo citado por EVERLING, Germaine, *L'anneau de Saturne*, op.cit., pp.175-176. Du Mas elogiaba el poder clarividente y demiúrgico de Picabia, uno de los «artistes-occultistes magiciens» que ha habido en todas las épocas pero que actualmente «ils ne cherchent pas à exprimer une pensée religieuse collective, mais seulement leur individualité, leur conquête occulte, leur propre microcosme» (p.128). En opinión de Du Mas, Picabia era capaz de entrar en contacto con «des mondes de vibrations plus subtiles, avec une vie plus subtile» (p.115), superando el estado de la mayor parte de los artistas, que se quedan en «photographe» o «artisan-virtuose» y «ne vous sort pas de notre monde physique», para mostrar «l'image plus réelle caché derrière les apparences physiques» (p.116). El artista «créant comme un dieu crée un cosmos, comme une mère crée un enfant, il donne naissance à un nouvel être vivant. Il en est bien ainsi. Son œuvre reste chargée d'un certain potentiel magique, d'un certain magnétisme, d'une certaine vie, et cette vie rayonnera, durera et influencera en dehors même de la compréhension qu'il en peut avoir tout être entré en contact avec elle» (p.122). En estas obras se daría la «intrusion d'un élément dynamique nouveau, d'une force vivante, d'une entité, pour tout dire, susceptible en pénétrant dans sa propre vie de la modifier» (p.123). «Or, je dis que dans l'œuvre de Picabia, il y a cette faculté dynamique de changer la vie du spectateur. Chacune de ces œuvres a sa vie autonome. C'est une entité réelle capable de

decía maravillosamente Kleist a propósito de las marionetas, bailarines con cuya incomparable ingravidez e (in)consciencia infinita sólo un dios podría competir.⁸ Hay que saber bailar y reír, clamaba Zaratustra.⁹ Y reír, que es bailar con la cabeza aún mejor que con los pies, Picabia y Duchamp sabían hacerlo bien. «Picabia y yo», recordaba Duchamp, lo que queríamos era «abrir un corredor de humor [...] en toda ignorancia o indiferencia de lo que, en arte, se había hecho antes de nosotros».¹⁰ En opinión de Duchamp, Picabia estaba extraordinariamente dotado para esto, pues tenía «un don de olvido total» que le permitía crear sin la carga de nada precedente, ni realizado por él ni por otros, recreándose, en lo que éste tiene de jovial renovación de uno mismo, sin pausa, siendo «más que pintor»;¹¹ siendo su propio dios. Este fue, como decimos, uno de los empeños y de los triunfos de Picabia: dominar la pérdida de gravedad, tanto de peso como de seriedad; una pérdida extensiva a todas sus fortunas, a todas sus herencias, no sólo económicas, sino morales y estéticas, y, lo que resulta aún más penoso,

faire sa place dans la conscience du spectateur et d'y faire naître à son tour une idée vivante, d'y engendrer une autre réalité» (p.123).

8 KLEIST, Heinrich von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (*Über das Marionettentheater*, 1810), prólogo, traducción y notas de Jorge Riechmann, Madrid: Hiperión, 1988, p.32: «Los muñecos necesitan el suelo sólo para rozarlo, como los elfos, y para relanzar el ímpetu de los miembros por medio del obstáculo momentáneo; nosotros lo necesitamos para descansar sobre él, y para recobrarnos de los esfuerzos de la danza; momento éste que obviamente no pertenece a la danza, y con el que no se puede hacer nada mejor que eliminarlo, si es posible». El «Señor C...», interlocutor del narrador, sostenía que «al hombre le resultaba prácticamente imposible ni siquiera igualar al títere en este respecto. Sólo un dios podía, según él, competir con la materia en este terreno; y precisamente en este punto se engranaban los dos extremos del mundo anular» (pp.32-33). O bien nula conciencia o bien conciencia infinita. La gracia «se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios» (p.36).

9 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra* (*Also Sprach Zarathustra*, 1881-1886, 1892), traducción, introducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2008, cuarta parte, sección «Del hombre superior», párrafo 20, pp.400-401: «Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar –¡a bailar por encima de vosotros mismos! ¡Qué importa que os hayáis malogrado! ¡Cuántas cosas son posibles aún! ¡Aprended, pues, a reiros de vosotros sin preocuparos de vosotros! Levantad vuestros corazones, vosotros buenos bailarines, ¡arriba!, ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco el buen reír! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* – ¡a reír!».

10 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits*, edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Flammarion, 1975, p.248: «Picabia et moi», lo que queríamos, era abrir «un corredor d'humeur [...] en toute ignorance ou indifférence de ce qui, en art, s'était fait avant nous».

11 *Ibid.*, p.246: Con ocasión de la muerte de su amigo, Duchamp recordaba que «Francis avait aussi un don d'oubli total qui lui permettait d'attaquer de nouveaux tableaux sans le souvenir-influence des précédents. Fraîcheur sans cesse renouvelée qui fait de lui un «plus que peintre»».

a sus propias adquisiciones. Con una generosidad no siempre apreciada, Picabia dilapidó sus fortunas para dar *fêtes pour les yeux* propios y ajenos; además de, como es sabido, para coches y francachelas.¹²

Años después de comenzar a pesar la luz y la sombra, y con un clamoroso aire nietzschaniano, Picabia escribía con la satisfacción de quien ha alcanzado la más alta de las cumbres: «Conozco un hombre que camina sobre la luz: ¡ese hombre soy yo! Mi cuerpo es más ligero que todo, porque soy inmóvil, nada puede tocarme, las leyes de la pesadez no existen para mí, pero sé que esta convención existe para los otros. [...] No conocéis la vida más que por las convenciones que los hombres han creado, [...] nosotros podremos encontrar todas las sorpresas y todas las alegrías de lo nuevo siguiendo la evolución de la ciencia, único «arte» compatible con nuestra época».¹³

¿Qué mayor pérdida de gravedad que la que permite acompañar a la luz en sus confrontaciones con la materia o, aún mejor, en sus incursiones en el espesor de la misma, dado que la ciencia, ese único «arte» compatible con nuestra época, había liquidado una de las convenciones epistemológicas más arraigadas que era, precisamente, la de la opacidad, la de la sustancia, incluso, de los cuerpos?

12 APOLLINAIRE, Guillaume, «Toujours», en *Calligrammes*, en *Œuvres Poétiques*, edición al cuidado de Marcel Adéma y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p.266: «Perdre/ Mais perdre vraiment/ Pour laisser place à la trouvaille». NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, op.cit., libro III, epígrafe 185: «Pobre», p.184: «Hoy es pobre: pero no porque se le haya despojado de todo, sino porque ha arrojado todo. –¡Qué le importa! Está acostumbrado a encontrar. –Los pobres son los que entienden mal su pobreza voluntaria».

13 PICABIA, Francis, «Indifférence immobile» (*Comoedia*, 31 de marzo 1922, p.1), en *Écrits critiques*, op.cit., pp.121-123: «l'indifférence immobile, qui entraîne naturellement la suppression de la conscience, du jugement, la suppression du bien et du mal [...] Je connais un homme qui marche sur la lumière: cet homme c'est moi! Mon corps est plus léger que tout, puisque je suis immobile, rien ne peut me toucher, les lois de la pesanteur n'existent pas pour moi, mais je sais que cette convention existe pour les autres. [...] Vous ne connaissez la vie que par les conventions que les hommes ont créés, [...] nous pourrions trouver toutes les surprises et toutes les joies du nouveau en suivant l'évolution de la science, seul «art» compatible avec notre époque (pp.121-122)». «Vous comprenez maintenant ce que signifie mon indifférence immobile. Elle exprime le désintéressement le plus absolu vis-à-vis de tout ce qui se rattache d'une façon quelconque aux conventions imbéciles des hommes qui n'aperçoivent les manifestations de la Vie que sous l'aspect cristallisé des mots *Religion, Art, Nationalisme*, étiquettes hypocrites du mercantilisme» (p.123). La «indiferencia inmóvil» de Picabia no está lejos de la «indiferencia visual/estética» por la cual abogaba Duchamp, según la cual la elección de los objetos-obras de arte está fundada sobre «une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment d'une absence totale de bon ou de mauvais goût, une anesthésie complète». Conferencia de Duchamp en Nueva York con ocasión de la exposición *Art of assemblage* recogida en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, op.cit., p.191.

El recuerdo de juventud lo relataba Picabia por boca de Gabrielle. Cuando Picabia comenzaba a pintar y, pronto, a celebrar sus primeros éxitos como paisajista en la estela de Sisley y de Pissarro, mantuvo muchas discusiones con su abuelo, químico y fotógrafo, acerca de la preeminencia de la fotografía sobre la pintura. Louise-Alphonse Davanne no era cualquier fotógrafo; era miembro fundador de la Sociedad Francesa de Fotografía y, lo que es más relevante, su presidente entre 1876 y 1901; esto es, en los años de la vorágine de experimentos, ponencias y publicaciones iniciada en enero de 1896 con el comunicado de Röntgen.¹⁴ Evidentemente, Davanne, amigo de Nadar, Daguerre y los hermanos Lumière, estaba al cabo de ese nuevo tipo de «fotografía de lo invisible» y no es difícil pensar que compartiera con su nieto las noticias acerca del extraordinario descubrimiento. Davanne sostenía que la fotografía terminaba con la razón de ser de la pintura; Picabia, por su parte, admitía que ésta fuese a hacer innecesaria una pintura resignada a reproducir la realidad, pero nunca una pintura que la presentase tal y como el alma hipersensible del artista la sentía.¹⁵ «Puedes fotografiar un paisaje», le decía, «pero no las formas que tengo en la cabeza».¹⁶ En aquellos momentos, Picabia tomaba conciencia

14 En los fondos de la Biblioteca de la Sociedad Francesa de Fotografía (S.F.P.) encontramos el grueso de la bibliografía sobre rayos-x publicada en Francia en los años inmediatos al descubrimiento: N°984: SANTINI, E.-N., *La photographie à travers les corps opaques par les rayons électriques, cathodiques et de Röntgen avec une étude sur les images photofulgurales*, Paris: Charles Mendel, 1896; N°987: NIEWENGLOWSKI, G.H., *La Photographie de l'invisible au moyen des rayons-x, ultra-violet, de la phosphorescence et de l'effleuve électrique. Histoire, théorie, pratique des expériences de MM. Rontgen, G.Seguy, Ch.Henry, J.Perrin, G.Le Bon, A & L. Lumière, Ch.-V. Zegner, Tommasi, etc.*, Paris: H. Desforges, 1896; N°990: GUILLAUME, Ch.-Ed., *Les rayons X et la photographie à travers les corps opaques*, Paris: Gauthier-Villars, 1896 (cuentan con dos ejemplares, el otro es el N°1001); N°1030: HENRY, Charles, *Les rayons Röntgen*, Paris: Société d'éditions scientifiques, 1897; N°1056: BUGUET, Abel, *Technique médicale des rayons X*, Paris: Société d'éditions scientifiques, s.d.; N°1067: MÉHEUX, Félix, *De la nature des rayons X. Réflexions sur la cause de leurs effets pathologiques et photographiques*, Paris: A. Maloine, 1897; N°1093, COLSON, R., *Les rayons Röntgen*, Paris: P.Vicq-Dunod, 1897; N°1162: NIEWENGLOWSKI, G.H., *Technique et applications des rayons x. Traité pratique de radioscopie et de radiographie*, Paris: Société d'édition scientifique, 1898; N°1171: LONDE, A., *Traité pratique de radiographie et de radioscopie- technique et application médicale*, Paris: Gauthier-Villars, 1898.

15 Contra la pretensión mimética mecánica de la fotografía ya se había pronunciado Baudelaire en su celebrado ensayo sobre el público moderno y la fotografía, donde insistía en que, lejos de reproducir nada, tanto la fotografía y el cine como la pintura debían aspirar a «evocar», a llevar más allá de sí mismos, a ayudar a soñar, pues «*c'est un bonheur de rêver*». A aquel texto, incluido en su *Salon de 1859*, le acompañaban otros dos magníficos elogios de la imaginación, «la reina de las facultades». BAUDELAIRE, Charles, «Le public moderne et la photographie», en *Salon de 1859*, en *Œuvres complètes, vol. II*, Paris: Michel Lévy frères, 1868, pp.254-263.

16 BUFFET, Gabrielle, *Aires abstraites, op.cit.*, p.18: «Cet homme intelligent et de grand caractère aura sans doute plus tard une influence inattendue par ses travaux mêmes, sur l'évolution artistique

de la que sería una de sus reivindicaciones más fuertes: la reivindicación de una pintura que fuese una «visión del espíritu», el registro vibrante de los «estados del alma» de su autor, susceptible de resonar en el alma, en cada fibra sensible y sistema coloidal de quien la observe. Esta pintura, fruto de una subjetividad, sería ciertamente objetiva al resonar en el protoplasma de cualquier otro individuo; esto es, una pintura dinámogena más realista que cualquier fotografía. Picabia quiso restituírle su potencia resonante a la pintura, su poder transformador, re-encantarla, aunque pocos apreciaron tal entregado intento de *sauver la peinture* a excepción de algún amigo que, como Duchamp, sabía que Picabia siempre había amado el olor de la trementina.

«Historia de ver»

La ciudad de Nueva York percibida a través del cuerpo es una de las acuarelas que Picabia sintió la urgencia de pintar a su llegada a la que consideraba la «única ciudad cubista del mundo». ¹⁷ Gabrielle recordaba la profunda impresión que le había causado la vida bulliciosa y excitante de aquella ciudad hiperestésica y cómo Picabia había transformado la habitación del hotel Brevoort en un improvisado *atelier* donde calmar su urgencia por pintar. ¹⁸

future de son petit-fils. [...] Ils discuteront souvent; nul doute que ces discussions aient agi à retardement sur les conceptions futures du jeune homme et provoqué dès le début de sa carrière la germination secrète de ce postulat: une peinture vivant d'elle-même sans sujet ni représentation objective échappant par cela même à l'automatisme photographique». ««Tu peux photographier un paysage» lui disait-il, «mais non pas les formes que j'ai dans la tête» et ces formes le hantent à un tel point que, brutalement, il va secouer son joug, se débarrasser à la fois de ses amateurs, de ses marchands et de ses succès, et après les appréciations laudatives des journaux et critiques d'art il fera l'expérience des éreintements de la solitude et de l'animosité générale» (p.22). «C'est à ce moment que nous nous sommes rencontrés. Nous sommes en septembre 1908» (pp.22-23). En 1908, Picabia inauguraba su primera exposición individual. Le BOT, Marc, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives. 1900-1925*, París: Éditions Klincksieck, col. «Le signe de l'art», 1968, p.20: «celui qui marqua le plus fortement l'esprit sinon la sensibilité de l'enfant puis du jeune homme, fut son grand-père Alphonse Davanne»; «Il estime que la photographie va bientôt supplanter absolument la peinture. [...] Le problème de la fonction figurative de l'art pictural a donc été posé très tôt à Francis Picabia, avec une exceptionnelle clarté et de façon insistante» (p.21). PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia, la peinture sans aura*, París: Gallimard, col. «art et artistes», 2002. Pierre dedicaba un capítulo inicial a la relación de Picabia con su abuelo.

17 PICABIA, Francis, «Comment je vois New York. Pourquoi New York est la seule ville cubiste au monde» (*The New York American*, 30 de marzo 1913, p.11), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.49-53.

18 BUFFET, Gabrielle, *Aires abstraites, op.cit.*, p.31: «Cette ambiance vivifiante ne devait pas tarder à manifester ses effets, c'est-à-dire un irrésistible désir de peindre. Il revint un jour à l'hôtel Brevoort où nous habitons, avec l'outillage nécessaire à son travail, organisa une installation

Atendamos a lo que decía Apollinaire a propósito de los títulos de Picabia, estos es, que no son triviales sino el «marco interior» de sus pinturas, y detengámonos en éste.¹⁹ El título, exoesqueleto, de la acuarela de Picabia lleva a pensar que, o bien parafraseaba aquellos de los manuales de radiografía, también denominada «fotografía a través de los cuerpos», o bien remitía a las alucinaciones producidas por un consumo excesivo de sustancias como el opio al que era aficionado.²⁰

Comencemos por la segunda opción. En su contribución al número que *L'Esprit nouveau* dedicaba a Apollinaire en octubre de 1924, coincidiendo con la presentación en sociedad del surrealismo bretoniano, Picabia recordaba la estrecha amistad con quien «tenía el encanto incomparable de no comprometerse para estar comprometido» durante los dos años previos a la guerra y, entre otras anécdotas, aquella de cómo «casi todas las tardes nos encontrábamos para ir a fumar opio a casa de amigos».²¹ «Mi cuerpo es un tarro de excelente opio que

de fortune et les murs se couvrirent bientôt d'une série d'aquarelles de grandes dimensions qui créaient aussi un climat inconnu par la richesse de leurs inventions et l'éloquence plastique de leurs «abstractions». Ces œuvres ont été exposées à la galerie «291» avant que nous ne quittions New York». La exposición en la 291, del 15 de marzo al 15 de abril, se solapó con la clausura del Armory Show, abierto del 15 de febrero al 15 de marzo.

19 APOLLINAIRE, Guillaume, «Francis Picabia», en *Méditations esthétiques. Les peintres nouveaux* (París: Eugène Figuière, 1913), en *Œuvres en prose complètes, vol.II*, edición, prefacio y notas de Pierre Caizergues y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, pp.44-46, cita p.45: «l'indication du titre n'est point chez Picabia un élément intellectuel étranger à l'art auquel il s'est consacré. Cette indication doit jouer le rôle d'un cadre intérieur». Las *Meditaciones estéticas* de Apollinaire, que había estado comentando y modificando con Duchamp y Picabia en la casa familiar de Gabrielle en Etival en octubre de 1912, no fueron publicadas antes de marzo, financiadas, por cierto, por Picabia. Fue también Picabia quien promocionó el texto de Apollinaire en el círculo neoyorkino de Stieglitz, aunque no serían publicadas en inglés hasta 1922 («*Aesthetic Meditations: On Painting. The Cubist Painters*», traducción de Mr.Charles Knoblauch for the Société Anonyme, *The Little Review*, n°8, primavera 1922, pp.7-19; n°9, otoño 1922, pp.41-59; n°10, invierno 1922, pp.49-60).

20 Fue Linda Henderson quien observó la influencia de los rayos-x no sólo en la obra de Picabia sino en la de Duchamp y Kupka en el curso de sus estudios sobre la cuarta dimensión. HENDERSON, Linda Dalrymple, «Francis Picabia, Radiometers, and X-Rays in 1913», *The Art Bulletin*, vol. LXXI, n°1, marzo 1989, pp.114-123; HENDERSON, L.-D., «X-Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists», *Art Journal*, vol.XLVII, n°4, invierno 1988, pp.323-340, ver p.324.

21 PICABIA, Francis, «Guillaume Apollinaire» (*L'Esprit nouveau*, n°26, octubre 1924), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.396-399: «Les deux dernières années précédant la guerre, nous vécûmes beaucoup ensemble; presque tous les soirs nous nous retrouvions pour aller fumer de l'opium chez des amis; c'était alors bien amusant d'entendre ce brave Guillaume entrer en discussions interminables avec des petites femmes du monde, ou plus spécialement de Montmartre et de Montparnasse, sur le charme de la littérature or sur celui de l'amour! (pp.396-397). «Jamais je n'ai eu un compagnon plus gai, plus spirituel, ayant autant d'entrain qu'Apollinaire» (p.397). «Nous passâmes là-bas [en

sirve para encantar mis placeres», decía.²² Ese, apuntaba Nietzsche en el epígrafe 145 de *La Gaya Ciencia*, era el « peligro de los vegetarianos», pues consideraba que «la alimentación excesiva y predominantemente a base de arroz lleva a la utilización de opio y de medios narcóticos, así como la alimentación excesiva a base de patatas lleva al aguardiente»; ¡quién lo habría dicho! Otro efecto más sutil, añadía Nietzsche, consiste en que esa alimentación leguminosa «lleva también a modos de pensar y de sentir que obran como narcóticos» por sí misma.²³ Dado el amor de Picabia por las cuchipandas y el buen vivir en general, tiendo a pensar que fue el consumo de opio y aguardientes el que intensificó su modo naturalmente estupefaciente de pensar y de sentir.²⁴ Mención hecha de los opiómanos más ilustres, Thomas de Quincey y Charles Baudelaire, Alfred Jarry describía en «El Opio», un artículo publicado en *L'Écho de Paris* en 1893, cómo sus «ojos agrandados, vesículas de augurio» volaban y con ellos su cuerpo astral que, dando un puntapié a su cuerpo terrestre, «partía peregrino, dejando en mis nervios un temblor de guitarra».²⁵ Al parecer, el consumo de dosis elevadas de opio, así como de hashish, produce un estado de «hiperestesia visual», además de la impresión de «ligereza física, de menor pesadez y de agilidad, haciendo

Etival] une quinzaine de jours; nous discussions sur le Cubisme, sur les possibilités d'une nouvelle évolution. Apollinaire aurait certainement été Dada, comme Duchamp et moi, s'il n'était pas mort aussi prématurément» (p.398); «Tel un enfant, il s'amusait de tout sans jamais voir le mauvais côté des choses; je me souviens qu'étant allé le voir je le trouvais un jour en costume de déménageur en compagnie de Raynal, ils s'efforçaient tous deux de faire passer de gros meubles dans une pièce dont la porte était trop petite! Guillaume n'hésita pas à briser les meubles pour les introduire «par petits morceaux»! (p.398) «Le souvenir que je conserve de lui est celui d'une grande fraîcheur de cœur, d'une grande simplicité» (p.399); «Quant à son œuvre, je considère qu'elle est à la fois remplie d'inventions et du choix le plus intelligent. C'est un ami que je regrette profondément, il avait le charme incomparable de ne pas se compromettre pour être compromis» (p.399).

22 PICABIA, Francis, «Histoire de voir» (*Littérature*, 2ªserie, nº6, 1 de noviembre 1922, p.17), *Écrits critiques*, op.cit., p.372: «Mon corps est un bocal d'excellent opium qui sert à charmer mes loisirs».

23 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, op.cit., libro III, epígrafe 145: «Peligro de los vegetarianos», p.172.

24 Aunque en cierta ocasión se declaró «vegetariano». PICABIA, Francis, «L'humour poétique» (*La Nef*, Paris, Le Sagittaire, nº71-72, diciembre 1950 – enero 1951, pp.116-123), *Écrits critiques*, op.cit., pp.441-443, cita p.441: «L'humour est l'anthropofagie des végétariens».

25 JARRY, Alfred, «L'Opium» (publicado en el diario *L'Écho de Paris*, 23 de agosto 1893), en *Les Minutes de Sable mémorial* (1894), en *Œuvres Complètes*, Paris: Éditions Robert Laffont, col. «Bouquins», 2004, pp.31-33, cita p.31: «Sucant de mes lèvres brûlantes de fièvre le biberon lourd où dormait l'oubli, au fauteuil béant mes mains de cadavre se crispèrent, et mes yeux agrandis, besicles d'augure, volèrent au ciel blanc où les chevauchantes Walkures tournent dans les spirales sonores des engoulements. Et mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, partit pèlerin, laissant en mes nerfs un frémissement de guitare».

suponer al sujeto que si este efecto se acentuase podría llegar a volar».²⁶ En *La planta que hace los ojos maravillados*, Alexandre Rouhier describía algunas de estas experiencias en las cuales le parecía que su cuerpo «se hacía transparente» y que, a su alrededor, piedras de todos los colores montaban, desmontaban y remontaban composiciones análogas a las de un caleidoscopio.²⁷ A propósito de los fenómenos de «autoscopia», la principal sensación era también la de volverse transparente y, por tanto, poder ver no sólo el interior de su cuerpo, sino a través de él. Después de tener la sensación de que la piel de su rostro «se adelgazaba hasta el punto de no tener más consistencia que el papel de seda», de pronto le parecía que todo su cuerpo era «semi-transparente», con un tono «rojizo», y se veía a sí mismo como si se encontrase «en el interior de una linterna china, observando la habitación a través de la mejilla».²⁸ La multitud de formas, cúbicas, ovoides, grises, rojizas que componen la visión de Picabia tienen mucho de las cuentas de caleidoscopio mencionadas por Rouhier; semejanza que refuerza el hecho de que Picabia invirtiese la acuarela una vez pintada y la firmase por la base de lo que había sido lo alto en un juego que en ocasiones llevó al extremo de firmar sus pinturas en cada uno de sus lados, librándose y librándolas de una de sus convenciones fundamentales, desorientándolas y permitiendo que la mano juguetona de cualquiera pudiese hacer girar el caleidoscopio y descubrir una nueva, efímera y magnética figura. Picabia no sólo observaba el escueto entorno de su habitación a través de su mejilla, sino que, como decía en «Historia de ver», extendía aquella extraordinaria visión alucinada a toda la superficie de su cuerpo y, a través de esa dermis seráfica cubierta de «vesículas

26 ROUHIER, Alexandre, *La plante qui fait les yeux émerveillés. Le peyotl. Suivi des plantes divinatoires* (Paris: Doin, 1927), prefacio de Em.Perrot, La Roche-Sur-Yon: Guy Trédaniel, Éditions de La Maisnie, 1975. Si bien Rouhier describe «l'ivresse peyotlique», señala que la «hypéresthésie visuelle» de los comedores de hashish y de los fumadores de opio es similar a la generada por dosis moderadas de peyotl (p.307). «De cet accroissement de l'énergie nerveuse découle parfois une plaisante impression de légèreté physique, de moindre pesanteur, d'agilité, faisant supposer au sujet que si cet effet s'accroissait il pourrait aller jusqu'à l'envolement» (p.270). Agradezco esta referencia a Ángel González García y remito al sugestivo ensayo que recientemente dedicaba a Antonin Artaud. GONZÁLEZ, Ángel, «Clavos», en Artaud. *La enajenación y la locura* [cat.], Madrid: La Casa Encendida, 3 de abril – 7 de junio 2009, pp.153-162.

27 *Ibid.*, pp.283-284: «Il me semblait que mon corps devenait transparent», dice a propósito de una de estas experiencias, «autour de moi, c'était des ruissellements et des écroulements de pierres de toutes couleurs, des ramages sans cesse renouvelés, que je ne saurais mieux comparer qu'aux jeux du kaléidoscope».

28 *Ibid.*, p.287: «Il me sembla d'abord que la peau de mon visage s'amincissait au point de n'avoir pas plus de consistance que du papier de soie, puis soudain apparut à mes yeux la vision de ma figure pareille à du papier, demi transparente, et de couleur un peu rougeâtre. A mon grand étonnement je me vis moi-même, comme si je me trouvais à l'intérieur d'une lanterne chinoise, regardant la chambre au travers de ma joue».

de augurio» como aquella de la que hablaba Jules Romaines en su texto sobre la visión extrarretiniana, observaba Nueva York.²⁹ «Opio / Whisky / Tango», cantaba en «Ciudad Mágica», un poema evidentemente dedicado a la ciudad de Nueva York; alucinógenos, alcohol y danza, tres formas de estupefacientes con que romper los equilibrios e irritar las visiones como pretendía Picabia.³⁰ En «Instantaneismo», una crítica a la manía de lo nuevo reducido a lo último, esto es a lo instantáneo, Picabia revelaba en una emocionante consideración a propósito del cine, aquello que esperaba de toda obra de arte, y en particular de las propias, que no era otra cosa que «darnos vértigo, ser una suerte de paraíso artificial, promotor de sensaciones cuya intensidad sobrepase el *looping the loop* del avión y el placer del opio», invenciones, no imitaciones fotográficas, sino invitaciones evocadoras tan veloces como el pensamiento y con la facultad de transportarnos más allá de sí mismas.³¹

En cuanto a la primera opción que planteábamos a propósito de *La ciudad de Nueva York percibida a través del cuerpo*, el «cuadro interior» de la acuarela coincide con los títulos habituales de los primeros manuales de radiografía y radiología³². Los textos de Charles Edouard Guillaume y de Emmanuel Napoleon

29 ROMAINS, Jules [alias de Louis Henri Farigoule], *La Vision extrarétinienne et le Sens paroptique* (París: Nouvelle Revue Française, 1920), París: Gallimard, 1964. Romaines sugería que, incluso con los ojos cerrados, con lesiones oculares o incluso ciego, o en estados de hipnosis y clarividencia, una forma de visión no-retiniana podría desarrollarse en la epidermis. Romaines sostenía que esta función «paroptique», de naturaleza óptica pero extra-retiniana, debida a ojitos en miniatura que denominaba «ocelles» repartidos por toda la epidermis, podía desarrollarse entrenándola. También recuerda a la «Zor-ved» o visión extendida de Matyushin.

30 PICABIA, Francis, «Magic City» (391, nº4, Barcelona, 25 de marzo 1917, p.8), *Écrits critiques, op.cit.*, p.272: algunos de los versos rezan «Un vent dangereux et tentateur de sublime nihilisme/ nous poursuivait avec une allégresse prodigieuse. [...] Rupture d'équilibre./ Énervement croissant. / Opium./ Whisky./ Tango.»

31 PICABIA, Francis, «Instantanéisme» (*Comoedia*, 21 de noviembre 1924, p.4), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.203-205, cita p.204: «Le cinéma devrait, lui aussi, nous donner le vertige, être une sorte de paradis artificiel, promoteur de sensations intenses dépassant le *looping the loop* de l'avion et le plaisir de l'opium, il devrait pour cela s'orienter vers la spontanéité de l'invention qui sera toujours plus vivante que la bêtise d'une belle photographie, grâce à laquelle de malheureux acteurs arrivent à ressembler à des personnages de musée Grévin exhumés par la convention officielle... Le cinéma ne doit pas être une imitation mais une invitation évocatrice aussi rapide que la pensée de notre cerveau, laquelle a la faculté de nous transporter de Cuba à Bécon-les-Bruyères, de nous faire sauter sur un cheval emballé ou du haut de la tour Eiffel... pendant que nous mangeons des radis!»

32 Fue Linda Henderson quien señaló esta referencia de Picabia a los rayos-x en *La Ville de New York aperçue à travers le corps*. A propósito de la acuarela *Mechanical Expression through our own mechanical expression*, en la que Willard Bohn identificaba el motivo central con un radiómetro de Crookes, Henderson añadió que también podía tratarse de un tubo de Crookes, para producir rayos-x. HENDERSON, Linda D., «Francis Picabia, radiometers, and x-rays in 1913», *op.cit.*,

Santini de Riols, redactores de *La Nature* y de *Science en Famille* respectivamente, son sólo dos ejemplos de ello.³³ No puede sorprender que, quien declaraba en una de las numerosas entrevistas concedidas a su llegada a Nueva York en enero de 1913 que «los exponentes del nuevo arte tratan de expresar lo que hay tras la superficie, aquello que no es perceptible al ojo ni a los sentidos materiales», se sintiese concernido por los rayos-x y sus registros de lo que oculta la epidermis de las cosas.³⁴ La radiografía era a la fotografía lo que Picabia pretendía que fuese su pintura a aquella pretendidamente realista promovida por la Academia. Quince días después de clausurado el Armory Show, Picabia retorizaba desde las páginas del *New York American*: «El arte, el arte. ¿Pero qué es el arte? ¿Es reproducir fielmente un rostro o un paisaje? No, eso es mecánica. Pintar la Naturaleza tal cual es, eso no es arte, eso es genio mecánico. [...] Yo no pinto lo que ven mis ojos. Pinto lo que ve mi espíritu, lo que ve mi alma».³⁵ Picabia observó, como haría Walter Benjamin, que el malentendido estribaba en reducir el arte a fotografía, puesto que de este modo sólo se devaluaban ambos términos;³⁶ lo que

p.116: «Picabia himself referred to X-rays in the title of another of his watercolors of 1913, *La Ville de New York aperçue à travers le corps*, which uses one of the most common designations for X-ray photography in this period, «photographie à travers le corps»». BOHN, Willard, «Picabia's *Mechanical Expression* and the Demise of the object», *Art Bulletin*, diciembre 1985, vol.LXVII, pp.673-677.

33 Ver nota nº14.

34 PICABIA, Francis, «¡Oh tú, el gran arte!» (entrevista publicada por Henry TYRELL en *The World Magazine*, 9 de febrero 1913), en *Escritos en prosa, op.cit.*, pp.52-54, cita p.52. Esta entrevista no está incluida en *Écrits critiques*.

35 PICABIA, Francis, «Comment je vois New York. Pourquoi New York est la seule ville cubiste au monde» («How New York looks to me», *The New York American*, 30 de marzo 1913, p.11), pp.49-53: «L'Art, l'Art, mais qu'est-ce donc que l'art? Est-ce de reproduire fidèlement un visage ou un paysage? Non, cela c'est de la mécanique. Peindre la Nature telle qu'elle est, ce n'est pas de l'art, c'est du génie mécanique. Les anciens maîtres confectionnaient les modèles les plus achevés, les reproductions les plus fidèles de ce qu'ils voyaient. [...] Cela c'est l'ancien, et seul doit vivre le nouveau. L'art, c'est de créer un tableau sans modèles» (p.50); «Mais moi, je ne peins pas ce que voient mes yeux. Je peins ce que voit mon esprit, ce que voit mon âme» (p.51); «J'absorbe ces impressions. [...] Je les laisse se déposer dans mon cerveau et puis, quand l'esprit de la création m'inonde, j'improviserai mes tableaux comme un musicien improvise sa musique. [...] mes études viennent de mon cerveau et de mon âme» (p.52). PICABIA, Francis, «Un pintor de París» (declaraciones a *The Globe New York*, 20 de febrero 1913), *Escritos en prosa, op.cit.*, pp.56-59, cita p.57: «La fotografía ha ayudado al arte a tomar conciencia de su propia naturaleza, la cual no es un espejo del mundo externo sino que consiste en dar realidad plásticamente a estados internos de la mente».

36 BENJAMIN, Walter, «Pequeña Historia de la Fotografía» (1931), en *Discursos Interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1973, pp.61-86, cita p.78: «Resultado significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de la *fotografía como arte*, mientras que apenas se concedía una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del *arte como fotografía*. Y sin embargo, la repercusión de la reproducción fotográfica de

debía reproducir y producir la pintura eran *looping the loops*, eran *fêtes pour les yeux*, era «aquello de lo que el ojo no puede saciarse».³⁷ La pintura debía ser una placa sensible, sí, pero no de lo visible a simple vista, sino de lo que aún estando a la vista de todos, solo quienes ven con ojos hipersensibles, especialmente irritables, cacodilatos, pueden ver y que, a su vez, es susceptible de hacer ver de manera semejante a quien la observe con fruición. Las pinturas de Picabia son las impresiones dejadas por las visiones extra-retinianas, irritadas e irritantes de su autor que no rinden pleitesía a ninguna convención lógica ni estética, sino que son vulnerables, exclusivamente, a la intensidad de una experiencia vital, al vértigo, a la sensación de ebriedad y emocionante desconcierto que aquella le genere.³⁸ Inquietas e inquietantes expresiones de «la *objetividad de una subjetividad*», como apuntaba Picabia en el prefacio a la exposición en la 291 donde presentaba dieciseis de las acuarelas pintadas en el improvisado taller del Brevoort y entre las cuales se encontraba la particular visión de Nueva York de la que hablamos;³⁹ registros de una «objetividad subjetiva que conduce a los hombres hacia la transparencia» que Picabia ligaba a la ausencia de toda

obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es sólo el *botín de la cámara*».

37 BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, en *Obras*, edición al cuidado de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada Editores, 2008, libro I, vol.II, pp.87-301, cita p.251. Unas líneas antes, Benjamin brindaba una de las aproximaciones más certeras a lo que ha de ser una obra de arte. «Reconocemos pues la obra de arte», decía, «en que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún modo de comportamiento que sugiera, podría agotarla o liquidarla».

38 PICABIA, Francis, «Picabia, Art Rebel, here to teach new movement» (o «Picabia, rebelle de l'art, prophète d'un nouveau mouvement», entrevista al *New York Times*, 16 de febrero 1913, p.9), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.47-49, cita pp.47 y 48: hasta entonces, la pintura sólo ha tratado de reproducir la realidad, lo visible «tel qu'il est vu par tout un chacun» (p.47). «Je cherche, quant à moi, tout autre chose: non pas à reproduire l'original. Vous ne trouverez pas trace de l'original dans mes peintures [...] si vous êtes vulnérable, réceptif aux impressions picturales, vous tirez de mon tableau l'exaltation, l'ivresse de celui qui conduit à 200 km à l'heure» (p.48).

39 PICABIA, Francis, «Préface» (expo. *Francis Picabia*, Nueva York: Little Gallery 291, 15 de marzo – 15 de abril 1913), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.473-475, cita p.474: «La nouvelle expression dans la peinture est «l'objectivité d'une subjectivité». «L'art est l'un des moyens grâce auxquels les hommes communiquent entre eux et objectivement le contact le plus profond de leur personnalité avec la nature. Cette expression est nécessairement liée aux besoins de la civilisation du temps. Comme tout moyen d'expression, il possède ses propres conventions. Ces conventions constituent, pour la personnalité de l'artiste, une limitation, limitation que l'homme tend à élargir, comme il tend à faire reculer tout ce qui limite sa perception. De même que nous ne nous satisfaisons plus de la perception simple et directe du monde extérieur, et que nous tentons de percer plus profondément l'essence et la qualité de cette perception simple» (p.473).

creencia moral o estética;⁴⁰ expresiones objetivas de una impresión subjetiva o, dicho con otras palabras, una *Expresión mecánica vista a través de nuestra propia expresión mecánica*.

Éste era el título de otra de las acuarelas generadas por la aventura americana de Picabia. El episodio concreto que dio origen a ésta, así como a varias de sus pinturas más celebradas, es bien conocido. Picabia era el único artista europeo con obra seleccionada para la Exposición Internacional de Arte Moderno que había podido costearse el viaje a Nueva York en enero de 1913, lo cual le haría convertirse en el promotor lingüaraz de lo que se cocinaba entonces en los talleres de aquellos y, fundamentalmente, de lo que él se traía entre manos. Durante la travesía transatlántica, Stasia Napierkowska, bailarina y actriz de origen polaco, se encargó de amenizar las veladas con sus danzas exóticas y excéntricas. Fue el recuerdo de aquellos revolucionados bailes, que dejaron encandilado a Picabia, y, al parecer, también a un prelado, lo que dio origen a *Udnie* y a *Edtaonisl* entre otras pinturas.⁴¹ Después de triunfar en París, Napierkowska viajaba a Nueva York para preparar el espectáculo que iba a presentar en el Palace Theater de Broadway el 24 de marzo. Cinco días después del estreno, el *New York Times* publicaba un artículo a propósito de la citación judicial que la *Danza del fuego* y la *Danza de la abeja*, situadas a medio camino de las danzas de Loie Fuller y las de Isadora Duncan, le habían acarreado a la polaca debido a lo brevísimo de sus vestidos y a lo incitante de sus movimientos.⁴² Dada la amistad que había entablado con la bailarina durante la travesía, a Picabia la noticia debió de divertirle y apesadumbrarle al mismo

40 PICABIA, Francis, «Lutte contre la tuberculose» (*Comoedia*, 3 de agosto 1921, p.1), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.86-89, cita p.89: «l'œuvre d'art n'est que l'objectivité subjective qui dirige les hommes vers la transparence. Transparence qui pourra donner du bonheur et de la joie, sans religions, sans croyances artistiques, mais uniquement par les points de contact qui s'établiront entre les individus, dans un silence de vie interne, jusqu'au moment où d'autres hypocrites officielles viendront pourrir cette nouvelle évolution. La nature est amoral, ne cherchez pas à lui mettre le vilain costume de la moralité, dans le seul but de vos besoins mercantiles».

41 CAMFIELD, William, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1979: sobre Napierkowska y relaciones con círculo de Stieglitz, ver cap.4. BORRÀS, Maria Luisa, *Picabia*, Barcelona: Polígrafa; Londres: Thames & Hudson, Nueva York; París: Albin Michel, 1985, edición en castellano p.96: «Viajaba en él Stasia Napierkowska, bailarina y actriz de origen polaco, parisiense de adopción, que había compartido en la pantalla los éxitos de Max Linder, y que Picabia –que no se perdía fácilmente una película –había visto con fruición». Borràs encontraba un paralelismo entre la «manivela» de *Mechanical Expression*, semejante a un «pisón» [sic.], en francés «demoiselle», y el «pisón que Raymond Roussel describe en *Locus Solus* (Pauvert, 1914)»: «El pisón o «demoiselle» de Roussel, está suspendido en el aire por un aerostato movido por el viento y el sol» (p.157). Incluía una reproducción en blanco y negro (p.166, il.286).

42 *Ibid.*, p.49. El juez desestimó los cargos.

tiempo, pues, a pesar de la molestia, ¿qué mejor elogio a una pieza de baile o de pintura que el que sea reconocida su potencia agitadora? El impresionable Picabia sabía por experiencia propia lo que era que los sugestivos gestos y piruetas de Napierkowska hiciesen presa en uno. En el barco, él también se había dejado arrastrar por las ornamentaciones espaciales de la bailarina, pinturas aéreas que, como decía Valéry, «nos llevan *fuera o lejos* de nosotros mismos».⁴³

Picabia consideraba que ese irse fuera y lejos de uno mismo era condición *sine qua non* de la vida misma, ritmada por estos extravíos junto a otros momentos de reposo en los cuales dar forma plástica a los posos generados por aquellos. «Mis libros son aventuras, mis cuadros también», decía como Funny Guy –uno de sus varios y variopintos seudónimos, pues, según él mismo, «hay que ser otro» continuamente; son aventuras vividas y ocasiones para perderse de nuevo.⁴⁴ Henri Bergson señalaba en el primer capítulo de *Materia y memoria* que «percibir termina por no ser otra cosa que una ocasión de acordarse» en la cual los límites entre el pasado, el presente y el futuro se desdibujan o, más bien, se deslizan y encabalgan unos en otros.⁴⁵ Para Picabia, tampoco pintar era otra cosa que una ocasión de acordarse, de actualizar y re-encarnar en pintura una experiencia vital que había hecho huella en su alma y en su cuerpo.⁴⁶ De aquí

43 VALÉRY, Paul, *Degas, Danse, Dessin* (La Nouvelle Revue Française, nº244, 1 de enero 1934), en *Œuvres*, vol.II, edición anotada de Jean Hytier, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, pp.1163-1240, cita p.1172: El estado de la danza es «Un état qui ne peut se prolonger, qui nous met *hors* ou *loin* de nous-mêmes, et dans lequel l'instable pourtant nous soutient, tandis que le *stable* n'y figure que par accident, nous donne l'idée d'une autre existence tout capable des moments les plus rares de la nôtre, toute composée des *valeurs-limites* de nos facultés».

44 PICABIA, Francis, «Chef-d'œuvre» (*Le Philaou-Thibaou*, julio 1921, p.5), en *Écrits critiques*, op.cit., pp.343-344, cita p.343: «mes livres sont des aventures, mais tableaux aussi»; y Giorgio de Chirico lo habría suscrito. Picabia también se decía Cannibale, Raté, Lousitc, Intoxiqué, Pharamousse, Rastaquoère, Le Saint Masqué. En la conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922, la víspera de la inauguración de la exposición de Picabia en la galería Dalmau, Breton le definía como un hombre que había partido, hacía mucho tiempo, hacia «el polo de sí mismo». BRETON, André, «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe», en *Œuvres complètes*. vol.I, edición al cuidado de Marguerite Bonnet, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1988, pp.291-308, cita p.298: «Ici nous avons affaire non plus à la peinture, ni même à la poésie ou à la philosophie de la peinture, mais bien à quelques-uns des paysages intérieurs d'un homme parti depuis longtemps pour le pôle de lui-même».

45 BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige », 2004, p.68: «percevoir finit par n'être qu'une occasion de se souvenir». Comenzando el segundo capítulo, Bergson incidía en lo apropiado de «parler du corps comme d'une limite mouvante entre l'avenir et le passé, comme d'une pointe mobile que notre passé pousserait incessamment dans notre avenir» (p.82).

46 SPATE, Virginia, *Orphism, the Evolution of Non-figurative Painting in Paris 1910-1914*, Oxford:

pueda decirse que Picabia pintaba de memoria y que, como observó Apollinaire, era, a pesar de sus «aires abstractos», realista; «superrealista», para ser exactos. *Superrealismo* era, precisamente, el título del nº16 de 391, publicado en mayo de 1924, en una crítica irónica y nada velada al surrealismo bretoniano; pero a este punto llegaremos más adelante. «Sus cuadros representan tan poco abstracciones *a priori* que el pintor podría contaros la historia de cada uno de ellos», apuntaba Apollinaire en sus *Meditaciones estéticas*; añadiendo que aquellos no eran otra cosa que «la realización de una emoción plástica natural vuelta a sentir».⁴⁷ Al llegar a Nueva York, Picabia pintó varias acuarelas a partir de la huella mnémica que la danza de Napierkowska había dejado en él y, de regreso a París, con aquel recuerdo aún más asentado en su memoria, pintó *Udnie* y *Edtaonisl* que, según sus propias palabras, eran «recuerdos», «evocaciones» nostálgicas de una impresión fugitiva;⁴⁸ y que, según las no menos ciertas de su amigo Apollinaire, quien reproduciría ambos lienzos ¡en color! un año más tarde en *Les Soirées de Paris*, eran «los sorprendentes conflictos de la materia pictórica y de la imaginación».⁴⁹

Clarendon Press, 1979, pp.301-307. Spate presentaba el contexto parisino y newyorkino en que se movió Picabia y abordaba expresamente «el papel de la memoria en Picabia» en relación con el futurismo. Las cuestiones de la memoria y la pintura de estados del alma estaban de actualidad gracias a eventos como la publicación de *L'Art et le geste* (1910) de Albert Cozanet, alias Jean d'Udine, o la exposición de los futuristas en la galería Bernheim en febrero de 1912, en cuyo catálogo Boccioni hablaba, en un sugestivo texto firmado por Carrà, Russolo, Balla y Severini, de la «simultanéité des états d'âme dans l'oeuvre d'art», de «la peinture des états d'âme» y del cuadro como «synthèse de ce dont on se souvient et de ce que l'on voit». PIERRE, Arnaud, *La peinture sans aura*, *op.cit.*, pp.108-109. Pierre ahondaba en el tema de la memoria a propósito de Picabia, haciendo comparaciones interesantes tanto con Bergson como con Benjamin, en relación a las correspondencias y el aura.

47 APOLLINAIRE, Guillaume, «Francis Picabia», en *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, *op.cit.*, pp.44-46, cita p.46: «Ces tableaux représentent si peu des abstractions *a priori* que de chacun d'eux, le peintre pourrait vous raconter l'histoire et le tableau des *Danses à la source* n'est que la réalisation d'une émotion plastique naturelle ressentie».

48 PICABIA, Francis, «Ne riez pas, c'est de la peinture et ça représente une jeune Américaine» (*La Matin*, 1 de diciembre 1913, p.1), en *Écrits critiques*, *op.cit.*, pp.53-54, cita p.53: «*Udnie* n'est pas plus le portrait d'une jeune fille qu'*Edtaonisl* n'est l'image d'un prélat, tels qu'on les conçoit communément. Ce sont des souvenirs d'Amérique, des évocations de là-bas qui, subitement apposés comme des accords musicaux deviennent représentatifs d'une idée, d'une nostalgie, d'une fugitive impression». «Il faut, c'est vrai, une éducation et un entraînement spéciaux de l'œil et de l'intelligence pour goûter, dans sa plénitude, mon art. Il n'est pas du domaine populaire, je le disais» (p.54). BUFFET, Gabrielle, *Aires abstraites*, *op.cit.*, p.33: «Ces œuvres sont parmi les plus importantes de l'art moderne et peut-être de tous les temps. Elles relatent dans un impressionnant langage plastique la rencontre sur le transatlantique qui nous emmenait à New York, avec la danseuse Napierkowska, et avec un père dominicain, qui avaient beaucoup frappé Picabia».

49 APOLLINAIRE, Guillaume, «Salon d'Automne. Francis Picabia», *Les Soirées de Paris*, nº18, 1913 (en 491, p.2; y en *Œuvres en prose complètes*, vol.II., *op.cit.*, p.618), p.8: «*Edtaonisl* et *Udnie*,

A diferencia de *Bailarina estrella sobre un transatlántico*, *Bailarina estrella y su escuela de danza* y la desaparecida *Repetición de una danza*, expuestas en la Little Gallery, *Expresión mecánica vista a través de nuestra propia expresión mecánica* no sería expuesta hasta tres años más tarde, en la Modern Gallery de Nueva York.

Willard Bohn y Linda Henderson argumentaron en sendos artículos que el objeto protagonista de la acuarela de Picabia aludía a dos de los inventos del químico británico William Crookes: el radiómetro y el tubo de vacío que lleva su nombre y con una de cuyas variantes experimentaba Röntgen cuando descubrió los rayos-x. Como hemos visto, Picabia debía estar al cabo de los descubrimientos de Crookes y de Röntgen gracias a su abuelo, a lo cual se sumó el interés manifiesto de su amigo Duchamp por aquel desnudar, descarnar y desentrañar los cuerpos. De hecho, Duchamp regaló a Picabia *La Casada*, uno de los trabajos realizados durante su estancia estival en Munich en 1912, saquito de entrañas mecanomorfo que Picabia evocaría el año siguiente, a su regreso de Nueva York, en una pintura titulada, a tono con lo visto: *Cosa admirable de ver*.

Como señaló Jean-Hubert Martin en el catálogo de la retrospectiva de Picabia que tuvo lugar en el Grand Palais en 1976, el «marco interior» de esta acuarela era uno de tantos de los que tomó de las páginas rosas del *Petit Larousse* cuya primera edición aparecía en 1906; se trataba de la locución latina «mirabile visu».⁵⁰ Podría decirse que Picabia era un «bricoleur-blaqueur» –Patrick Waldberg le llamó «el gran glotón del arte moderno, presto a tornar en – todo lo que pretendía hacerse pasar por razonable» y, con no menos tino, «el gran dispensador de pochettes-surprises»⁵¹– que se apropiaba de postales, fotografías, ilustraciones de revistas de divulgación científica, aforismos de *La Gaya Ciencia* y dictums latinos del *Petit Larousse* para elaborar los dispositivos de ingravidez, en pintura o en texto, con los que quería hacer perder peso y pie, retando a

c'est ainsi que sont intitulées les grandes toiles de Francis picabia. Elles peuvent se réclamer de l'affirmation du Poussin: «La peinture n'a pas d'autre but que la délectation et la joie des yeux». Ce sont des œuvres ardentes et folles qui narrent les étonnants conflits de la matière picturale et de l'imagination». Apollinaire reprodujo ambos lienzos en color (los únicos, al parecer), entre cartas de Alfred Jarry, en el nº22, 15 de marzo 1914 (edición facsimil de *Les Soirées de Paris*, vol.II, p.139 y p.151); además de *Danseuse étoile sur un transatlantique* y *Catch as catch can*, éstas en blanco y negro (p.137 y p.149).

50 Francis Picabia [cat.], París: Galeries Nationales du Grand Palais, 1976, p.47, pp.158-160.

51 WALDBERG, Patrick, [sin título], en Francis Picabia [cat.], París: Galería Mona Lisa, noviembre – diciembre 1961, s.p. [p.11]: «Picabia fut le grand dispensateur de pochettes-surprises»; «Picabia fut le grand «glouton» de l'art moderne, prompt à tourner en dérision tout ce qui entendait se faire passer pour sérieux».

las leyes de la gravedad de los «hombres serios». «Mi mayor blague», decía, «la peor, la que me he hecho a mí mismo y que ha hecho hablar tan mal de mí, es que ¡jamás he podido tomar a la mayor parte de mis compadres en serio!»⁵² Ni a ellos, ni a sí mismo, por supuesto; ya se cuidaba Picabia de mantener bien engrasada la que las más de las veces es una «máquina torpe, lóbrega y chirriante que cuesta poner en marcha».⁵³ En su crónica al Salón de los Independientes de 1913, Apollinaire, compañero de juegos entre las páginas del *Petit Larousse*, recomendaba observar las pinturas de Picabia «como observamos una máquina cuya utilidad desconocemos, pero cuyo movimiento, cuya fuerza nos asombran y nos inquietan».⁵⁴ Si no inquietud, sí, al menos, cierto desconcierto genera el movimiento inmóvil de Napierkowska encarnada en radiómetro o tubo

52 PICABIA, Francis, «Trente ans de peinture» (prefacio a *Francis Picabia* [cat.], París: Galerie Léonce Rosenberg, 9 - 31 de diciembre 1930), en *Écrits critiques, op.cit.*, pp.476-478, cita p.476: «ma plus grande blague, la mauvaise, celle que je me suis fait à moi-même et qui a fait dire tant de mal de moi, c'est que je n'ai jamais pu prendre la plupart de mes confrères au sérieux!» Esta era una de las preocupaciones recalcitrantes de Picabia: no tomar nada en serio, ni siquiera a sí mismo, y ser tomado, igualmente, a la ligera. PICABIA, Francis, «M. Picabia se sépare des Dadas» (*Comoedia*, 11 de mayo 1921), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.80-82, cita p.80: «Vous partagez les individus en deux catégories: le «pas sérieux» et les «sérieux». Je vais essayer de le faire moi-même ici. Je crois que celui que vous nommez un homme sérieux est un homme capable d'entretenir ses voisins, sa famille, ses amis, à condition qu'il emploie pour cela l'usufruit d'un capital. Un homme pas sérieux est celui qui confond l'usufruit avec le capital, et qui ne cherche pas à faire des dollars avec ses idées». PICABIA, Francis, «L'œil cacodylate» (*Comoedia*, 23 de noviembre 1921, p.1), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.90-92, cita p.91: «Mes tableaux passent pour des œuvres peu sérieuses, parce qu'ils sont faits sans l'arrière-pensée de la spéculation et parce que j'y travaille en m'amusant comme on fait du sport. Voyez-vous, l'ennui est la pire des maladies et mon grand désespoir serait justement d'être pris au sérieux». PICABIA, Francis, «Réponses à Georges Herbiet» (*La Volonté*, 4 de marzo 1926, p.1; *This Quarter*, vol.I, nº3, primavera 1927, pp.297-300, *Écrits critiques, op.cit.*, pp.221-224, cita p.223: «Si je prends une chose au sérieux, c'est de ne rien prendre au sérieux. Par sérieux j'entends la suggestion et la convention établies par des hommes et qui deviennent un uniforme semblable à celui du chasseur alpin».

53 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia, op.cit.*, libro IV, epígrafe 327: «Tomar en serio», pp.235-236: «En los más, el intelecto es una máquina torpe, lóbrega y chirriante que cuesta poner en marcha; le llaman «tomar en serio las cosas» cuando se proponen trabajar y pensar bien con esta máquina –¡cuán molesto ha de ser para ellos el pensar bien! La graciosa bestia «hombre» pierde al parecer el buen humor cada vez que piensa bien: ¡se pone «seria»! Y «donde hay risa y alegría, el pensamiento no vale nada» –así reza el prejuicio de esta bestia seria contra toda «gaya ciencia». –¡Muy bien! ¡Demostremos, pues, que se trata de un prejuicio!».

54 APOLLINAIRE, Guillaume, «A travers le Salon des Indépendants» (*Montjoie!*, 18 de marzo 1913), *Chroniques d'art. 1902-1918*, edición, prefacio y notas de L.C. Breunig, París: Gallimard, col. «Idées», 1960, p.381: Observer «comme on regarde une machine dont nous ne connaissons pas l'utilité, mais dont le mouvement, dont la force nous étonnent et nous inquiètent». Más o menos como él mismo, Picabia y Duchamp habían observado las máquinas presentadas por Raymond Roussel en *Impressions d'Afrique* (entre el 11 de mayo y el 5 de junio de 1912).

de Crookes en *Expresión mecánica vista a través de nuestra propia expresión mecánica*, que podría ser considerada la primogénita de la ingente *prolem sine mater creatam* de Picabia que Apollinaire tampoco dejó de alumbrar.⁵⁵ Aquí, de nuevo, resuena Nietzsche, quien en el epígrafe 369 de *La Gaya Ciencia* hablaba de «un hombre que crea sin cesar, un hombre *madre*, en el sentido grande de la palabra, uno que ya no sabe ni se entera más que de embarazos y del paritorio de su espíritu, que no tiene tiempo para recapacitar sobre sí mismo y su obra y de compararlos, que tampoco se propone ya ejercitar su gusto, así que se olvida de él, es decir, se desentiende de él [...] Eso me parece casi la situación normal en el caso de artistas fecundos».⁵⁶ Un artista fértil que alumbraba sin cesar no tiene tiempo para elaborar ningún discurso estético, ni los estatutos de ningún movimiento; eso sólo pueden hacerlo aquellos faltos de capacidad creadora.

Willard Bohn consideraba que Picabia había empleado el radiómetro, «un instrumento para medir la intensidad de la energía radiante», como «analogía funcional» de la energética bailarina y que, «así como [el radiómetro] gira en respuesta a la radiación solar, ella gira furiosamente ante los focos».⁵⁷ Linda Henderson, por su parte, identificaba el objeto con el que Picabia había simbolizado a Napierkowska con un tubo de Crookes, un «focus tube», para

55 Esta es otra de las locuciones latinas del *Petit Larousse* explotadas por Picabia y Apollinaire, al menos desde 1913: «*Prolem sine mater creatam (Enfant né sans mère)* -Montesquieu a mis cette épigraphe, tirée d'un vers d'Ovide (*Métamorphoses*, II, 553), en tête de son *Esprit des lois*, pour marquer qu'il n'avait pas eu de modèle». Apollinaire le dio un papel esencial en *Les Mamelles de Tirésias*; Picabia compiló bajo este título una serie de poemas en 1918 y, entre 1916 y 1922, realizó diversas pinturas con este motivo. Sobre el «drama surrealista» de Apollinaire ver el capítulo «Una rueda por una pierna».

56 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, *op.cit.*, libro V, epígrafe 369: «Nuestra disparidad», pp.295-296.

57 BOHN, Willard, «Picabia's *Mechanical Expression* and the Demise of the object», *op.cit.*, p.675: «Just as it [el radiómetro] revolves in response to solar radiation, she pirouettes furiously before the footlights». «Beginning with a concrete subject (Napierkowska), Picabia selects a symbolic object (the radiometer) according to the principle of functional analogy. Utilizing an objective representation of this object, he adds a symbolic dimension that refers back to his original subject» (p.677). Bohn subrayaba que la acuarela «prefigures Picabia's mechanomorphic phase which began two years later» (p.673), estilo que es deudor de las caricaturas de Marius de Zayas, a quien Picabia conoció en el Armory Show. La acuarela «is an object-portrait of a specific individual involved in a specific situation». Relacionar la acuarela con el espectáculo de Napierkowska en Broadway y su clausura por la policía permitía a Bohn datarla: «Since Picabia sailed for France on April 10, the execution of its composition can be localized to the period March 28-April 9, 1913» (p.676). Picabia no expuso la acuarela hasta 1916, de vuelta en Nueva York con los de 291. BOHN, Willard, *The rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the pursuit of the marvelous*, Albany (N.Y.): State University of New York Press, 2002: El ensayo es prácticamente una reproducción del artículo de 1985.

ser exactos.⁵⁸ No sería de extrañar que Picabia hubiese confundido o, tal vez, conjugado las dos invenciones de William Crookes dado que algunas de las primeras noticias acerca del descubrimiento de los rayos-x, publicadas en enero de 1896, también lo habían hecho, señalando precisamente que los misteriosos rayos procedían «de un radiómetro de Crookes».⁵⁹ Ambas analogías funcionales con la bailarina resultan tremendamente sugestivas y, sin duda, esos «seres de una substancia incomparable, translúcida y sensible, carnes de vidrio locamente irritables», «cuerpos de cristal elástico» de los que hablaba Valéry, estarían perfectamente encarnados en esta confusión de radiómetro y tubo de Crookes.⁶⁰ Esas «cosas sin cuerpo» que no representan nada y que presentan la vida misma

58 HENDERSON, Linda D., «Francis Picabia, radiometers, and x-rays in 1913», *op.cit.*, p.118: Así como Duchamp «had moved beyond Cubism's X-ray-like fluidity and transparency to explore other aspects of X-rays, Picabia in *Mechanical Expression* turned his attention to the Crookes tube, which was identified both with X-ray equipment and the radiometer, as well as to the creation of a new sign language for an X-rayed, four-dimensional reality». Además, Henderson vinculaba las formas geométricas negras que había pintado Picabia con aquellas con las que Claude Bragdon ilustraba el paso de formas de la cuarta dimensión a través del espacio tridimensional.

59 NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen. Discoverer of the X-Ray*, Tucson (Ar.): University of Arizona Press, 1971, p.115: La primera noticia sobre los rayos en *The Nation*, en enero 1896, indicaba, precisamente, que los rayos Röntgen procedían «from a Crookes radiometer».

60 VALÉRY, Paul, *Degas, Danse, Dessin*, *op.cit.*, p.1173: «Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritables [«un corps surexcité», decía (p.1172)], dômes de soie flottante, couronnes hyalines, longues lanières vives toutes courues d'ondes rapides, franges et fronces qu'elles plissent, déplissent; cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envolent, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur forme. [...] Point de solides, non plus, dans leurs corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter... ». VALÉRY, Paul, *L'Âme et la danse* (1923), en *Œuvres*, vol.II, *op.cit.*, pp.148-176, cita p.158: «Je contemple cette femme qui marche et qui me donne le sentiment de l'immobile», decía Sócrates a propósito de Athikté, la primera bailarina, a quien observaba como una magnífica «-Chose sans corps!» (p.155). VALÉRY, Paul, «Philosophie de la danse» (Conferencia en la Universidad de los Annales, 5 de marzo 1936), en *Œuvres*, vol.I, edición anotada de Jean Hytier, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, pp.1390-1403, cita p.1398: «Point d'extériorité! La danseuse n'a point de dehors». A propósito del bailarín, inmovilidad hecha de inquietud que viaja sin ir a ninguna parte, Valéry anotaba: «La danse lui apparaît comme un somnambulisme artificiel [...], et il contemple avec une volupté et une dilection de plus en plus intellectuelles cet être qui enfante, qui émet du profond de soi-même cette belle suite de transformations de sa forme dans l'espace; qui tantôt se transporte, mais sans aller véritablement nulle part; tantôt se modifie sur place, s'expose sous tous les aspects; et qui, parfois, module savamment des apparences successives, comme par phases ménagées; parfois se change vivement en un tourbillon qui s'accélère, pour se fixer tout à coup, cristallisée en statue, ornée d'un sourire étranger» (pp.1398-1399). A ojos de Valéry, la danza sería una «poésie générale de l'action des êtres vivants» (p.1402), todas las artes podrían ser consideradas acciones productoras de realidad y, así como una metáfora no es sino una «pirouette de l'idée», las obras de arte serían piruetas de emociones y de pensamientos.

en su devenir, donde una forma engendra la siguiente y en cada una resuenan las pasadas y aquellas por venir; ingravidas, fuera de sí, inmóviles y eternas porque no dejan de transformarse, eran, sin duda, la debilidad de Picabia, su «*noli me tangere*», como le cantó Apollinaire en un poemita que Picabia publicaría en el número de diciembre de 1919 de 391, muerto su amigo. Y lo eran, más allá del atractivo de esos cuerpos etéreos en movimiento, porque Picabia ejecutaba piruetas semejantes con sus ideas y con su pintura –Picabia el bailarín, el que ríe, el que dice verdad, diríamos parafraseando a Zaratustra.

En los años veinte, Picabia pintó otra acuarela aludiendo al tubo de Crookes a la cual, a diferencia de *Expresión mecánica*, no se ha prestado demasiada atención. Se trata de uno de los dibujos que Picabia realizó para ilustrar el relato de André Maurois *Le peseur d'âmes*, publicado en 1931.⁶¹ El relato evocaba la hipótesis enunciada unos años antes acerca del peso del alma, cifrado en veintún gramos que el cuerpo perdería al fallecer el individuo, y narraba la historia de un cirujano británico que recogía los vapores emanados de los cuerpos o, si se quiere, sus almitas, que hacía reaccionar entre ellas exponiéndolas a la luz ultravioleta. La acuarela, carente de título y fecha, presenta un translúcido tubo de Crookes en cuyo interior aparece el rostro de una joven de mirada hipnótica que se nos antoja retratada como la «materia radiante» que, en la ocasión anterior, había sido Napierkowska, ese cuarto estado de la materia que Crookes situaba tan alejado del estado sólido como del gaseoso.⁶² El perfil ausente de un joven cuyas facciones recuerdan a las que Picabia daba a Arthur Cravan, una figura femenina que parece embriagada con su propia danza y otra masculina, bien ensimismada o bien absorta en los movimientos de la joven, acompañan a la chica de cuyos ojos cuesta sustraerse. Si el estilo de *Expresión Mecánica* prefiguraba los retratos mecanomorfos de Picabia, el de ésta delicada acuarela se sitúa dentro de la serie de transparencias que pintó entre mediados de los años veinte y principios de los treinta. Germaine Everling consideraba que ésta había sido una evolución previsible en la pintura de Picabia en tanto que, después de haber expuesto los mecanismos y «la osamenta nerviosa de las cosas», llegaba a una «pintura psicofísica» donde presentaba al sujeto retratado acompañado de su «ambiente mental».⁶³ Un ambiente mental que podríamos decir que era el

61 MAUROIS, André, *Le peseur d'âmes*, París: Roche, 1931.

62 CROOKES, William, «Radiant Matter», ponencia ofrecida ante la British Association (Sheffield, R.U.), el 22 de Agosto 1879, recogida por FOURNIER d'ALBE, E[dmund]. E[dward], *The Life of Sir William Crookes*, Londres: D.Appleton, 1923, p.285.

63 EVERLING, Germaine, *L'Anneau de Saturne*, op.cit., p.173: «Il avait procédé, depuis son départ «impressionniste», par dépouillements successifs. Après avoir dégagé, en quelque sorte, l'ossature nerveuse des choses, le mécanisme du mouvement, il aboutissait à cette peinture psychophysique

del propio Picabia: sus recuerdos, sus amores, sus inquietudes por la pintura de los grandes maestros del románico catalán a aquella de los grandes maestros del renacimiento italiano. Las transparencias de Picabia son las formas plásticas de las deslocalizaciones y desplazamientos que animaban su forma de pensar, de sentir y de trabajar; esto es, los mecanismos de su pensamiento, desprendidos de la carcasa mecánica con que los había venido presentando desde 1915. Sean óleos o sean acuarelas, estas conjugaciones del fenómeno de la persistencia retiniana y del de la persistencia mnémica, son registros de densidades –de cuerpos y de recuerdos– que, formalmente, no quedan lejos de aquellos encarnados en las radiografías.

Observando la transparencia de Picabia, y considerando su pasión por la danza, es fácil evocar las visiones de los «viajes en caleidoscopio» de Irène Hiller-Erlanger, amiga de Germaine Dulac, a quien, por cierto, conoció en el verano de 1915, cuando Dulac regresaba precisamente de asistir al rodaje de *Calígula* donde actuaba Napierkowska.⁶⁴ El caleidoscopio inventado por Joël Joze, el joven «alternativamente Vidente y Ciego» protagonista del relato, era una especie de cinematógrafo «susceptible de restituir a cada uno, por sus propios medios, una visión nueva del Universo».⁶⁵ Según el ingenioso inventor, se trataba de «captar en las pupilas de cada ser vivo las imágenes de todas las cosas visibles, condensarlas, fijarlas, comprimirlas según los métodos que sólo él conocía» y proyectarlas en una pantalla para posibilitar un «INTERCAMBIO DE VISTAS».⁶⁶ Este método de los «viajes en caleidoscopio» se nos antoja próximo al método empleado por Picabia en sus transparencias, por superposición y condensación de múltiples visiones en una superficie para permitir el intercambio de vistas y

qui montrait exactement, autour d'un sujet principal, de quoi était faite l'ambiance mentale de ce sujet». Sobre la serie de las transparencias y sus fuentes de inspiración, cristianas y paganas, ver CAMFIELD, William, *Francis Picabia, op.cit.*, cap.16.

64 HILLEL-ERLANGER, Irène, *Voyages en kaléidoscope* (Paris: Éditions Georges Cres et Cie., 1919), Paris: Éditions Allia, 1996, avec un titre et un thermomètre dessinés par Van Dongen, suivis de *A la lueur de l'Ourse*, par Jacques Simonelli. Agradezco esta lectura fabulosa a Angel González.

65 *Ibid.*, p.16: «Il s'agit, en l'espèce, d'une sorte de Cinématographe, soi-disant susceptible de restituer à chacun, par ses moyens propres, une vision neuve de l'Univers». «Ainsi, chacun de nous, selon ses tendances, découvrira le SENS CACHÉ de toutes choses. Et ce sens caché, relatif, nous sera restitué dans son sens absolu, par comparaison avec une autre manière de voir» (p.17).

66 *Ibid.*, p.16: «Dès lors, il doit suffire, d'après l'ingénieux inventeur, de capter dans les prunelles de chaque être vivant, les images de toutes choses visibles, de les condenser, de les fixer, de les comprimer selon les méthodes de lui seul connues». «En somme, fusion de l'individu et de la collectivité dans une sorte de physico-chimie transcendente et humoristique: L'HARMONIE NAISSANT D'UN ÉCHANGE DE VUES!» (p.17).

la reconfiguración de la propia visión de la realidad.⁶⁷

Podría decirse que Picabia encontró encarnada en la radiografía la aportación que él entendía que debía hacer el artista; esto es: una suerte de «filtros de fantasía», como aquellos de los que hablaba su amigo Apollinaire, o de «gemelos para ojos vendados» a los que hizo referencia André Breton a propósito, justamente, de las pinturas de Picabia.⁶⁸ «No veis nada a primera vista», decía Picabia en el número especial que *Camera Work* le dedicó en junio de 1913; «Insistid. Con el tiempo veréis que se os hace la boca agua».⁶⁹ Insistid, decía, forzad la vista, porque las pinturas sólo se presentan, sólo se hacen visibles, o mejor, sólo se dejan ver si se les dedica el tiempo y la atención suficientes; sólo si son observadas con fruición aparecen los dobles sentidos y los contrasentidos, los filtros y los cristales de aumento que hacen ver a ciegos, a miopes, o a quien sólo tenía los ojos vendados. *Para observar de cerca, durante casi una hora*, podría haber añadido Picabia como haría Duchamp en 1918 a propósito de su llamado *Pequeño vidrio*. Insistid, y veréis que la visión se intensifica y recalienta hasta ponerse al rojo; entonces, ningún cuerpo opaco opondrá resistencia. En el mismo número de *Camera Work*, Gabrielle Buffet explicitaba el notable interés que tanto Picabia como ella misma tenían por la ciencia. Con un tono entusiasta señalaba la forma en que los descubrimientos en física y química –entre los que brillaban de forma especial aquellos realizados por Röntgen y Crookes– iban

67 Por otro lado, esta fusión de visiones recuerda a aquella por la que suspiraba el «cognoscente»: NIETZSCHE, Friedrich, *La Goya Ciencia*, op.cit., libro III, epígrafe 249: «El suspiro del cognoscente», p.197: «¡En esta alma no está alojada la abnegación –sino un yo que lo apetece todo, que a través de muchos individuos quisiera ver como por *sus* ojos y prender como con *sus* manos, –un yo que recupera incluso todo el pasado, que no quiere perder nada de lo que pudiera pertenecerle!»

68 BRETON, André, «Francis Picabia. Jumelles pour yeux bandés» (1950), en *Écrits sur l'art et autres textes*, en *Œuvres complètes*, vol.IV, edición al cuidado de Marguerite Bonnet, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 2008, pp.616-620. El texto figura en la primera de las cuatro páginas de 491, el catálogo de la exposición *Picabia. 50 ans de plaisirs* chez René Drouin, en el 17, Place Vendôme. La exposición, inaugurada el 4 de marzo de 1949, había sido organizada por el crítico Michel Tapié y otros amigos de Picabia con objeto de devolver a la escena artística a un pintor empobrecido y relegado a un segundo plano de la escena artística bajo acusación de hacer una pintura fácil y de no implicarse contra el régimen nazi.

69 PICABIA, Francis, «Hacia el amorfismo» (*Camera Work*, número especial, junio 1913), en *Escritos en prosa*, op.cit., pp.74-78, cita p.77. Picabia defendía la pintura amórfica, «de emoción y sensación», un arte «sin fórmulas ni capillas» (p.77) que es el «Arte nuevo», el «Arte de mañana» y el «Arte de siempre». El orfismo sería el primer paso hacia el amorfismo; esto es, hacia la descomposición de la forma y del color –¿Y no era ésto, descomponer la forma y el color, lo que pretendían Boccioni y Balla?– dado que nada tiene una forma concreta constante, sino que todo, forma, pensamiento o emoción, es insustancial y provisional.

redefiniendo su concepción de la realidad.

«El desarrollo de la ciencia nos ha dado una nueva concepción de la vida. Ha dado un nuevo significado a la vida.

Hemos ido más allá del primer contacto de nuestros sentidos con el universo. Ahora sabemos que las formas entre las que nos movemos son las convenciones de nuestros sentidos. Ya no nos conformamos con diferenciar entre estas formas por medio de nuestras percepciones sensoriales.

Nos sumergimos en sus profundidades, penetramos bajo la superficie para atrapar su cualidad, su esencia, y al hacerlo se ha abierto a nosotros un mundo infinito de formas nuevas gracias a los continuos análisis de química y física.

De la conciencia de la vida, cada vez más profunda, que derivamos de cada nuevo descubrimiento científico surge un nuevo y complejo estado de la mente para el cual el mundo exterior aparece *más claramente* [...]. O, hablando de una forma más general, podemos decir que, al mismo tiempo que percibimos el mundo exterior, tenemos la conciencia de todo lo que existe por encima y más allá». ⁷⁰

Hasta aquí Gabrielle. ¿Cómo no iban a interesarse por descubrimientos científicos que aclararon y complicaron el conocimiento que se tenía de la realidad, descubriendo lo mucho que existe desapercibidamente, velado no sólo por la epidermis de los cuerpos, sino por la aún más gruesa dermis de las convenciones? La visión del artista debía ir, de manera análoga, más allá de todo eso. En el artículo publicado a continuación del de Gabrielle, Maurice Aisen elogiaba precisamente la visión extraordinaria de Picabia, a quien consideraba dotado del «sentido psíquico que ha pertenecido en el pasado a los grandes filósofos y artistas, los clarividentes de su tiempo», que permite percibir lo que

70 BUFFET, Gabrielle, «Modern Art and the Public», *Camera Work*, número especial, junio 1913, p.11: «The development of science has given us a new conception of life. It has given life a new meaning./ We have gone past the first sensorial contact of our senses with the universe. We know now that the forms among which we move are the conventions of our senses. We no longer content ourselves with differentiating between these forms, by means of our sensorial perceptions./ We plumb to their depths, we pierce below the surface to grasp their quality, their essence, and in doing so an infinite world of new forms is opened up to us –thanks to the continual analyses of chemistry and physics./ Out of the ever deepening consciousness of life which we derive from every new scientific discovery there arises a new and complex state of mind to which the external world appears *more closely* in the abstract form of qualities and properties of its elements than under the concrete form of our sense perceptions. Or, more broadly speaking, we can say that at the same time that we have our perception of the external, we have the consciousness of all that exists above and beyond it».

escapa al resto.⁷¹

Vivir es vibrar

«Este libro es la radiografía de los rayos mostrando mejor la claridad velada de las sustancias», decía Picabia en el prefacio a sus *Pensamientos sin lenguaje*, publicados en 1919.⁷² Inmediatamente antes, Picabia hablaba confusamente de tubos con «atmósferas rarificadas al extremo», «bobinas», «condensadores» y demás aparataje propio de experiencias con rayos-x.⁷³ Teniendo en cuenta que se trataba de pensamientos sin lenguaje, Picabia fue razonablemente explícito con sus propósitos, que no eran otros que mostrar «la claridad velada» de las cosas. Así era, en efecto, claros en su opacidad, como aparecían los cuerpos en una radiografía, aunque las «sustancias» que Picabia quería desvelar no eran sólo cuerpos sino toda convención sancionada por camarillas estéticas, instituciones o, simplemente, por la costumbre. A Picabia, como a Nietzsche, le gustaban los hábitos breves;⁷⁴ tal vez aún más después de observar lo breves que parecían ser los de aquel prelado de La Lorraine. En «80 Picabias», el texto que fue prefacio al catálogo de la subasta de obras de

71 AISEN, Maurice, «The Latest Evolution in Art and Picabia», *Camera Work*, número especial, junio 1913, pp.14-21 [edición facsimil: *Camera Work: a photographic quarterly* (Nueva York: Alfred Stieglitz, 1903-1917), Nendeln (Liechtenstein): Kraus Reprint, 1969, 6 vols]: «This psychical sense has belonged in the past to the few –to the great philosophers and artists, the clairvoyants of their time» (p.16).

72 PICABIA, Francis, *Pensées sans langage*, París: Eugène Figuière, 1919, s.p. [p.9]: «Ce livre est la radiographie des rayons montrant le mieux la netteté voilée des substances qu'exige l'aiguille fermée».

73 *Ibid.*, s.p. [p.9]: «Un courant condensateur désaimante l'étincelle, tandis que l'atmosphère rarifiée à l'extrême, sépare les fonds gazeux par une électricité de paraffine. Le socle négatif de la machine prend naissance dans une grosse boule, hypothèse d'intérêts de petite taille dans un parc spécial. Les pierres précieuses ont la même dimension accidentellement et en dessous. Pour éviter l'indicateur disponible, la bobine de verre aura la forme de pénétration sur la plaque visuelle d'un tube fugitif ou sur une solution simultanément neuve, munie d'un vide égal à la somme des énergies hors d'usage. UDNIE». Picabia firmaba como «P.S.» el texto que prologaba como «UDNIE» fechado en París el 28 de abril 1919.

74 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, *op.cit.*, libro IV, epígrafe 295: «Hábitos breves», pp.216-217: «Me gustan los hábitos breves y los tengo por el medio inestimable de conocer muchas cosas y situaciones, hasta el fondo de sus dulzuras y amargas; [...]. Así me pasa con los alimentos, los pensamientos, los hombres, las ciudades, los poemas, las músicas, las doctrinas, las órdenes del día, los modos de vivir. –En cambio, aborrezco los hábitos perdurables [...] Por cierto, lo más insoportable, lo realmente terrible, sería para mí una vida exenta de hábitos, una vida que requiriera en todo momento la improvisación –eso sería mi destierro y mi Siberia».

Picabia que tuvo lugar en el Hotel Drouot el 8 de marzo de 1926, Rose Sélavy subrayaba, precisamente, el urgente e irreductible «deseo de dejar los hábitos, de permanecer un no-creyente en divinidades creadas con demasiada ligereza por las necesidades sociales» del pintor.⁷⁵

Algo más obtuso, o simplemente más dadá que en sus *Pensamientos sin lenguaje*, era Picabia en una suerte de poema sin fechar pero que es posible datar entre 1919 y 1921, momentos de encuentro y desencuentro con el grupo de Tristan Tzara al descubrir, como haría en 1924 con el de André Breton, que no eran otra cosa que una banda de especuladores. La quinta línea de este revoltijo titulado *Dada-Madrid* –al que Ramón Gómez de la Serna habría preferido llamar «Dadá-Rastro», dado que a su parecer aquella urdimbre de sorpresa era lo único dadá de Madrid– rezaba «Whisky + consolador rayos-x».⁷⁶ Con el primer término de la ecuación en cuestión Picabia volvía a aludir a ese amplio conjunto de sustancias estupefacientes que, como debía hacer la pintura, hacen ver la realidad con otros ojos; con el segundo y mucho más intrigante término, introducía un objeto nuevo en su *Wunderkammer* particular con el que revolucionaba su deseo de descubrir el intrínquis de la vida, de cada cosa, de cada ser, y del amor, lo único que consideraba más bello que el arte.⁷⁷ «Nuestro falo tendría que tener ojos», escribía en 1920 en *Jesucristo Rastacuero*; «gracias a

75 SÉLAVY, Rose, «80 Picabias», en *Tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp*, catálogo subasta en el Hôtel Drouot, París, 8 de marzo 1926 a las 2h «précises», reed. en *La Sainte-Vierge* [cat.], Ronny van de Velde, J. van de Velde, M^a Luisa Borràs, Jan Ceuleers (eds.), Antwerp: Ronny van de Velde, 28 de febrero – 25 de abril 1993. En esta hoja volandera, Duchamp insistía en el «désir de se défroquer, de rester un non-croyant en des divinités trop légèrement créées pour les besoins sociaux» de Picabia.

76 PICABIA, Francis, «Dada-Madrid», *Écrits critiques, op.cit.*, pp.621-622, cita p.622: «Whisky + Godemiché rayons X». Este texto, conservado en los fondos Tzara de la Bibliothèque Jaques Doucet con la signatura TZR C 3043, fue publicado por primera vez en PICABIA, Francis, *Écrits, vol.I*, edición al cuidado de Olivier Revault d'Allonnes y Dominique Bouissou, París: Belfond, 2 vols., 1975, p.268.

77 PICABIA, Francis, «Le Salon des Indépendants» (*La Vie moderne*, 11 de febrero 1923, p.1), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.162-164, cita p.163: «Le Salon des Indépendants, comme le Salon d'Automne, est entre les mains de marchands qui jouent à la hausse et à la baisse sur ce qu'on dit être de plus beau après l'Amour: l'Art». En este texto, Picabia hacía una *blague* contra los críticos, especuladores, convenciones estéticas que crean y en las que hacen creer a otros que, si bien iba dirigida contra las pinturas presentadas en el Salon de los Independientes, y dado que la escribía en 1923, podríamos hacer extensiva a Tzara y Breton: «Je rencontraï un jour un ami qui promenait un chien ignoble, bêtard et ridicule; il m'affirma que c'était un chien policier, et devant mon scepticisme il me dit: «Il est de la police secrète». Tous les travaux des Indépendants sont des œuvres de génie à la façon du chien de mon ami...» (p.164).

ellos podríamos creer por un instante que hemos visto el amor de cerca». ⁷⁸ Lo cierto es que Picabia no era tan extravagante con su verso como podría parecer a primera vista, pues en 1899 un tal Dr. Bouchacourt presentaba la versión médica del «consolador rayos-x» que imaginaba Picabia: el «endodiascopio», un endoscopio de rayos-x cuyo uso pudo tener consecuencias tenebrosamente imaginables. Por otro lado, en 1897 se anunciaba un consolador «whisky de rayos x», inscrito dentro del conjunto infinito de bebedizos, ungüentos, líquidos limpiadores, baterías e incluso profilácticos pretendidamente enriquecidos con las propiedades «x» de los rayos Röntgen.

Una de las formas plásticas que dio Picabia a su inquietud por mostrar la claridad velada de las cosas en 1922 fueron las «acuarelas ópticas» presentadas a finales de año en la barcelonesa galería Dalmau.⁷⁹ Así denominó Rose Sélavy a aquellos ejemplos de la «física recreativa» de Picabia que trataban de hacer ver con otros ojos.⁸⁰ Si el descubrimiento de los rayos-x en 1895 supuso la revolución de la visión dando a ver lo invisible, el optófono, inventado en 1912 por Edmund Edward Fournier d'Albe, removió de nuevo un tanto las sensibilidades dando a ver al invidente, cosa que durante un tiempo se había esperado de los rayos-x. El dispositivo de Fournier d'Albe, quien, por cierto, fue uno de los más notables biógrafos de Sir William Crookes, permitía a los ciegos orientarse por medio de sonidos emitidos en función de la intensidad luminosa del entorno gracias a la fotosensibilidad del selenio.⁸¹ De hecho, dada la sutileza de la fotosensibilidad del selenio, que reacciona no sólo a las radiaciones de luz visibles, sino a las

78 PICABIA, Francis, *Jésus-Christ Rastquoère*, ilustrado por Georges Ribemont-Dessaignes, París: s.n., 1920, p.24: «Notre phallus devrait avoir des yeux, grâce à eux nous pourrions croire un instant que nous avons vu l'amour de près». Esta afirmación la repite, junto a otros pensamientos recalcitrantes como «faire l'amour n'est pas moderne; pourtant, c'est encore ce que j'aime le mieux», en «L'humour poétique» (*La Nef*, París: Le Sagittaire, n°71-72, diciembre 1950 – enero 1951, pp.116-123), *Écrits critiques*, *op.cit.*, pp.441-443, cita p.442.

79 Francis Picabia. *Galerie Dalmau*, 1922 [cat.], París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 7 de mayo – 1 de julio 1996.

80 SÉLAVY, Rose, «80 Picabias», *op.cit.* Duchamp iba señalando los «différents états de l'œuvre de Picabia» que, en los años veinte, se encontraba en el de «*aquarelles optiques*. Il cherche l'illusion d'optique avec des moyens presque «noir et blanc»: la spirale, les cercles qui jouent sur la rétine. Cette physique amusante trouve sous ses doigts sa formule esthétique (*Optophone*)».

81 MOTTELAY, P.F., «Light made audible», *Scientific American*, n°107, 21 de septiembre 1912, p.240: «The action of the instrument is based upon the peculiar property of selenium of changing its electrical conductivity under the influence of light. This property is utilized for producing an electric current, which is interrupted by a special clockwork interrupter, and so made audible in a telephone. Thus the eye is replaced by the ear as a detector of light». FOURNIER d'ALBE, E. E., *The Life of Sir William Crookes*, *op.cit.*

infrarrojas y a las ultravioletas, el optófono permitía algo más que una vaga orientación espacial; permitía, decían, «escuchar las sombras pasar» e incluso «localizar la luz de estrellas invisibles al telescopio»; es decir que la visión «optofónica» desbordaría con mucho la visión ordinaria y sería una «visión extendida» análoga a las visiones registradas al paso de los rayos-x.⁸²

Las acuarelas ópticas de Picabia distienden la visión dejándola fugarse más allá y también más acá de la pintura, la inquietan y desorientan siendo el blanco de nuestra mirada al tiempo que nos sitúan en el punto de mira de la suya. Los optófonos de Picabia son «ojos cacodilatos» y cacodilatadores. Esta *mot-valise* con la que Picabia remitía a un ojo hipertrofiado tiene su origen en el ácido cacodilato, término que procede de los griegos *kakodes*, «olor del demonio», y *hyle*, «materia»; es decir, cosa con un olor del demonio. Los derivados de este ácido son altamente irritantes y altamente tóxicos, tanto por inhalación (de ahí lo del olor del demonio, su primer signo identificativo), como por ingesta y por contacto. Fue en Lausanne, en 1918, cuando apareció por primera vez «un ojo cacodilato rojo intenso» en la «vida de sobrealimentación suiza» de Picabia.⁸³ Un año más tarde, las cuestiones ópticas ganaban peso entre las inquietudes de Picabia con los experimentos que estaba desarrollando Duchamp, cuyos primeros frutos serían los *rotorelieves* y, algo más tarde, sus dispositivos de *óptica de precisión*.⁸⁴ La música callada de los rotorelieves de Duchamp, bailando

82 *Ibid.*: «If you are blindfolded and place the receivers to your ears, and a piece of blotting paper is placed between the box and an incandescent lamp, you hear a ticking or grating sound; in fact, you hear the shadow passing. On a moonlight night you hear the moon, while the summer sun makes a tremendous noise like a cataract. The optophone can locate the light of stars invisible through the telescope». Cuando el optófono se orienta hacia una superficie iluminada homogéneamente, no se escucha nada; lo que hace reaccionar el dispositivo son los contrastes lumínicos que indican los bordes del objeto. Sobre el optófono, ver también CAZE, L., «L'Optophone», *La Revue*, n°18, 15 de septiembre 1912, p.259. ROUSSEAU, Pascal, «Optofonías. La transcripción gráfica del sonido en los primeros tiempos de la abstracción», *Actas del Museo Thyssen-Bornemisza*, n°2: «El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta», 2003, pp.103-126. ROUSSEAU, Pascal, «Confusion des sens. Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 74, invierno 2000, pp. 3-33.

83 PICABIA, Francis, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, Lausanne: Imprimeries réunies, 1918, p.41: «un œil cacodylate rose vif dans ma vie de suralimentation suisse», decía en el poema titulado «Cacodylate». PICABIA, Francis, «L'œil cacodylate» (*Comoedia*, 23 de noviembre 1921, p.1), *Écrits critiques*, op.cit., pp.90-92: «L'art est partout, comme Dieu, sauf dans les églises» (p.91), sentenciaba antes de afirmar, coincidiendo con Duchamp, que «Le peintre fait un choix, puis imite son choix dont la déformation constitue l'Art» (p.92). Picabia se negaba a que una pintura fuese reducida a la autoridad de su firma, con lo que presentó una literalmente reducida a las firmas que decenas de amigos estamparon en un lienzo virgen presidido por un ojo altamente irritado, cacodilato.

84 Le BOT, Marc, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives. 1900-1925*, París: Éditions

sinuosos e hipnóticos en un giradiscos, daba otra vuelta de tuerca a los vaivenes entre lo sonoro, lo óptico y lo táctil de los que venimos hablando; éstos y los discos de óptica de precisión, como los optófonos de Picabia, actualizaban «el movimiento perpetuo» de las cosas que intrigaba sobremanera a éste último.⁸⁵ En su prefacio al catálogo de la exposición de Picabia en la galería Dalmau, Breton subrayaba su «perpetua seguridad en la inseguridad», *perpetuum mobile*, que hacía que «por primera vez, una pintura se convierte en fuente de misterio después de no haber sido durante mucho tiempo más que especulación sobre el misterio».⁸⁶ Así aparecen, inmersos en el misterio, hipnotizados, estupefactos, ante el *Optófono I* y una gitana, los visitantes de la exposición barcelonesa de Picabia en una conocida fotografía de su inauguración. Las miradas se enredan en un vaivén entre lo visto y los videntes. La diana que copaba el cartel de la exposición ya presagiaba este enredo en el que el propio Picabia andaba liado y que continuaría en *La noche española*. Este otro cartel-diana en que marca los puntos donde se cacodilatan las miradas recuerda a los carteles que anunciaban las placas de mica hipersensibles con las que comenzaron a funcionar los aparatos de rayos-x a comienzos en torno a 1900. Figuras de perfil ingreso en ambos casos, posan cadenciosas mientras ojos radiográficos hacen blanco en diversos puntos de sus cuerpos.

Klincksieck, col. «Le signe de l'art», 1968, p.184: señalaba cómo el *Optophone* formaba parte de una serie de trabajos «inspirés à Picabia par la technique des «roto-reliefs» de Marcel Duchamp». Le Bot subrayaba que si las obras de la generación de 1910 conformaron «un nouveau système de pensée plastique, ayant pour but de modifier les rapports sensibles et intellectuels qui lient l'homme à son entourage matériel et social», lo que interesaba a Picabia en primer lugar era afirmar su individualidad, exaltar el poder creador del arte, abogar por una «moral» del disfrute y, fundamentalmente, hacer de nuevo del arte «un privilège des loisirs» (p.188). BORRÀS, Maria Luisa, *Francis Picabia, op.cit.*, cap.7: «Todo gira sobre sí (1922-1924)», pp.235-249, cita p.242: «Según el propio Duchamp, comenzó por entonces [diciembre 1923, cuando Picabia se instaló con Germaine en el Hôtel Istria de Montparnasse, donde también se albergaba Duchamp, cerca del estudio de Man Ray] a trabajar en los discos ópticos que emplearía luego en su película *Anémic Cinéma* y que pertenecieron a Picabia hasta el año de su muerte». Los discos son también el *leitmotiv* del ballet *Relâche*, «el movimiento perpetuo de la vida», el tiempo como sucesión de instantes idénticos, estupefaciente, alcoholico y opiáceo.

85 PICABIA, Francis, «Pourquoi j'ai écrit *Relâche*», (*Le Siècle*, 27 de noviembre 1924, p.4), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.533-536, cita p. 534: «C'est le mouvement perpétuel, la vie, c'est la minute où nous cherchons tous à être hereux; c'est la lumière, la richesse, le luxe; l'amour loin des conventions de la pudeur; sans morale pour les sots, sans recherches artistiques pour les snobs. *Relâche*, c'est aussi bien l'alcool, l'opium.

86 BRETON, André, «Francis Picabia», en *Œuvres Complètes, vol.I, op.cit.*, pp.280-283 (reproducido en *Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922 [cat.], op.cit.*, pp.44-46), cita p.281: «prépetuelle sécurité dans l'insécurité qui lui confère l'élément dangereux sans quoi elle risquerait à son tour de se faire enseignante»; «pour la première fois, une peinture devient source de mystère après n'avoir été longtemps que spéculation sur le mystère» (p.283).

Picabia firmaba el prefacio a sus *Pensamientos sin lenguaje* como «UDNIE», que si atendemos a su aclaración del vocablo que dio título a una de aquellas pinturas realizadas a partir del recuerdo memorable de los bailes de la «étoile danseuse», remitía a la «unidimensionalidad» de la realidad.⁸⁷ «Udnie» no era otra cosa que la contracción alternada o interpenetrada de las letras que componen «u-n-e» y «d-i-[m-e-n-s-i-o-n]» con la cual Picabia criticaba con su ironía habitual la manía de sus coetáneos por la «cuarta dimensión», contrapesándola con otra manía igual de respetable como sería la de una dimensión única que, por cierto, no estaría lejos de la «durée» bergsoniana ni de la, digamos, «unidimensionalidad» de la danza. Esta «única dimensión», bajo el acrónimo UDNIE, bien podría aludir, como ha argumentado Arnauld a propósito del título de óleo de 1913, a Jean d'Udine, seudónimo de Albert Cozanet.⁸⁸ De entrada, el detalle de que Cozanet emplease seudónimo habría resultado simpático a Picabia dado que él se camuflaba bajo una decena de ellos. En 1910, este discípulo y amigo de Émile Jacques-Dalcroze y de Félix Le Dantec, publicaba *El arte y el gesto*, un texto donde destilaba varios de los que había publicado anteriormente acerca del fenómeno de la sinestesia y de la educación rítmica a través de la danza, cuya síntesis maravillosa podría ser la frase sucinta con que comienza su primer capítulo: «Vivir es vibrar».⁸⁹

87 GUTH, Paul, «L'interview de Paul Guth: Francis Picabia», *La Gazette des Lettres*, 3^e année, n°39, 28 de junio 1947, pp.1-2: Picabia le revelaba que *Udnie* «était formé sur le mot *une dimension*» y *Edtaonisl* sobre «étoile» y «danseuse». Sin embargo, la aclaración de Picabia no impidió que surgiesen numerosas especulaciones acerca de los títulos de aquellas pinturas: William Camfield sugirió una vinculación con el mito de Ondine, justificándolo por el entorno marino en que tuvo lugar el encuentro con la bailarina. CAMFIELD, William, *Francis Picabia, op.cit.*, pp.61-62. Arnauld Pierre apuntó que podía tratarse de un anagrama con el seudónimo de Albert Cozanet, Jean d'Udine, en una referencia que, cierta o no, resulta pertinente. PIERRE, Arnauld, *La peinture sans aura, op.cit.*, pp.102-107.

88 PIERRE, Arnauld, «Picabia, danse, musique: une clé pour *Udnie*», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°75, primavera 2001, pp. 58-81, cita p.69: «*Udnie* pourrait bien entendu constituer la forme anagrammatique» de Jean d'Udine. «*Udnie* et *Edtaonisl* sont des machines esthétiques, des machines à provoquer du mouvement émouvant chez le spectateur appelé à surmonter son état habituellement passif et contemplatif pour entrer, littéralement, dans la danse» (p.73).

89 UDINE, Jean d' [Albert Cozanet], *L'Art et le geste*, París: Félix Alcan, 1910, p.3: «Vivre c'est vibrer». Dos de los textos anteriormente publicados por este prolífico autor son *De la corrélation des sons et des couleurs en art* (París: Fischbacher, 1897) y *(L'Orchestration des couleurs* París: Joantin, 1903). Sobre dinamogenia, ver las consideraciones de Charles Féré y de Charles Henry. FÉRÉ, Charles, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, París: Félix Alcan, 1887. Féré, a quien, por cierto, mencionaba Nietzsche en *La voluntad de poder*, analizaba las relaciones entre los estímulos y las reacciones «dinamogène» o «esthésiogène» a éstos e identificaba las zonas más o menos sensibles y generadoras de movimiento, dinamógenas, erógenas o histerógenas, que pueden situarse tanto en el interior del organismo como en su superficie. «Ces zones dynamogènes et hystérogènes dont l'irritation détermine ainsi suivant son intensité

Cozanet consideraba que la vida es, esencialmente, movimiento, y que bajo cada sentimiento, bajo cada estado del alma, hay ritmos, vibraciones fisiológicas generadas por una combinación de experiencia inmediata y de memoria heredada en nuestro protoplasma. Vivir es vibrar y las obras de arte, en tanto fruto de una vibración, son el posible origen de nuevos estremecimientos; es decir, lugares de resonancias susceptibles de acceder a ese archivo de pulsaciones rítmicas y afectivas albergadas en nuestra memoria atávica y hacerlas retremblar.⁹⁰ En este sentido, Cozanet entendía el arte como un «fenómeno de reversibilidad» semejante al de la transformación y conducción energética: Un artista recibe una conmoción emocional –energía eléctrica– de la que necesita descargarse trabajando –energía mecánica– y cuya obra es susceptible de conmocionar a quien la observe –energía eléctrica– y de (re)activarle –energía mecánica. Al comienzo del prólogo, Cozanet recordaba la explicación epistolar de este fenómeno de reversibilidad que en 1903 le había dado a una niña de siete años en quien dejaba encarnarse a sus lectores.

«¿Sabes, querida niña, de qué manera transportamos la fuerza por medio de la electricidad? Mediante el motor que sea, de agua o de vapor, ponemos en

de l'excitation (dynamogénie) ou de l'épuisement (inhibition, action d'arrêt) peuvent siéger dans des organes profonds, [...] mais elles sont souvent cutanées» (p.31). Féré consideraba que «la vibratilité d'un sujet peut varier d'un moment à l'autre, suivant l'influence exercée sur lui par les circumfusa ou les ingesta» (p.126) y que el equilibrio o desequilibrio, así como «l'intensité des vibrations moléculaires» (p.127) del sujeto, su «vibratilité», podría explicar las dolencias físicas y psíquicas tanto momentáneas como permanentes. «Le bonheur individuel et le bonheur collectif, disons-nous, se résument dans l'accumulation de la force» (p.153). Uno de los ejemplos que daba Féré era el de un sujeto con acromatismo cuyos ojos, tras la observación prolongada del rojo, ganaba sensibilidad: «on voit l'acuité visuelle augmenter, le champ visuel s'étendre», decía (p.79), insistiendo en que «il n'y a pas que l'œil qui profite des effets d'une excitation visuelle intense» sino que «tout l'organisme y participe» (p.80). HENRY, Charles, *Sensation et énergie*, París: A. Hermann et fils, 1911. HENRY, Charles, *Essai de généralisation de la théorie du rayonnement: résonateurs biologiques, exposition intuitive des résultats techniques essentiels de la théorie de la relativité*, París: s.e., 1924. Los dos núcleos esenciales de la «esthétique scientifique» desarrollada por Henry eran «le rayonnement universel» y «les résonateurs biologiques». A partir de su certeza en la radiación universal, Henry sostenía que los organismos emiten un tipo de radiación biológica específica, de onda más corta que las electromagnéticas, y que la vibración de los átomos de su protoplasma hace eco en los átomos de otros organismos gracias a los «resonadores biológicos» que excitan el sistema nervioso por «amor». A decir de Henry, los artistas se caracterizarían por su capacidad y facilidad para resonar y las obras de arte, elementos dinámogenos paradigmáticos, ayudarían a restaurar el equilibrio rítmico y dinámico del organismo, su armonía particular a tono con la armonía universal. Charles Cros no andaba lejos cuando planteaba la «perception rythmique» en términos de «affection». CROS, Charles, «Principes de mécanique cérébrale» (1874), *Oeuvres complètes* [volumen compartido con Tristan Corbière], París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, pp.528-571, epígrafe 36, p.558.

90 Algo así decía BERGSON, Henri, *L'Evolution créatrice*, París: Félix Alcan, 1907.

movimiento una de estas máquinas eléctricas, muy extendidas actualmente, que se llaman dinamos. La dinamo transforma la energía mecánica del motor en energía eléctrica. Con un conductor se dirige esta corriente donde se desea, y, si se la hace penetrar en otra dinamo, susceptible de producir una corriente de la misma forma, esta segunda dinamo se pone a girar, transformando esta vez la energía eléctrica en energía mecánica. Así, una máquina dinamo-eléctrica es capaz de producir una corriente cuando se la pone en movimiento, o de ponerse en movimiento cuando se hace pasar una corriente por ella. Es un fenómeno de reversibilidad. El arte, y especialmente el arte musical, reposa sobre un fenómeno semejante».⁹¹

Hasta aquí la cita, que no la carta. Cozanet continuaba explicando a la niña el fenómeno de reversibilidad energética concretándolo en el ámbito de la música, aunque es fácil hacer extensivas sus palabras a toda expresión artística. «Una emoción, sea de orden sentimental, sea de orden intelectual, determina en un hombre lo que los antiguos filósofos llamaban «un movimiento del alma», es decir, un estado particular del sistema nervioso que llega a precipitar o ralentizar los movimientos del corazón», decía.⁹² El artista traduce ese movimiento del alma en una forma plástica cargada y susceptible de conmocionar a quien la observe. Éstos son los únicos individuos por los que Picabia consideraba que había que interesarse: aquellos por cuya pintura uno se estremece.⁹³ «No hay ni

91 UDINE, Jean d', *L'Art et le geste*, op.cit., p.VIII-IX: «Sais-tu, ma chère enfant, de quelle manière on transforme la force par l'électricité? Au moyen d'un moteur quelconque, à eau ou à vapeur, on met en mouvement une de ces machines électriques, très répandues aujourd'hui, qu'on nomme des dynamos. La dynamo transforme l'énergie mécanique du moteur en énergie électrique. Avec un conducteur on dirige où l'on veut ce courant, et, si on le fait pénétrer dans une autre dynamo, susceptible de produire un courant de même forme, cette seconde dynamo se met à tourner à son tour, transformant cette fois l'énergie électrique en énergie mécanique. Une machine dynamo-électrique est donc capable de produire un courant quand on la met en mouvement, ou de se mettre en mouvement quand on y fait passer un courant. C'est un phénomène de réversibilité. L'art, et spécialement l'art musical, repose sur un phénomène semblable».

92 *Ibid.*, p.IX: «Une émotion, soit d'ordre sentimental, soit d'ordre intellectuel, détermine, chez un homme, ce que les anciens philosophes appelaient «un mouvement de l'âme », c'est-à-dire un état particulier du système nerveux qui arrive à précipiter ou à ralentir les mouvements du cœur».

93 PICABIA, Francis, «Lutte contre la tuberculose » (*Comoedia*, 3 de agosto 1921, p.1), *Écrits critiques*, op.cit., pp.86-89, cita p.88: «nous pouvons nous intéresser aux seuls individus qui nous apportent un centième de millimètre de personnalité et de vie. Tout nous lasse, surtout des lieux communs ou répétitions, qui donnent à nos réactions chimiques paresseuses l'illusion de la compréhension et nous entraînent ainsi peu à peu vers le moindre effort, la léthargie et la mort. Les êtres se divisent en plusieurs catégories –pôles actifs, pôles réceptifs– il y a ceux qui sont uniquement réceptifs, ceux qui possèdent ces deux facultés uniques, et d'autres qui sont neutres au sens chimique du mot puisque rien ne peut les transformer pas plus qu'ils ne peuvent contribuer à la moindre transformation. Ces êtres-là nous encombrant à la manière des cafards... Ce que

arte nuevo, ni hombres nuevos, sino simplemente hombres con el don de sentir y de expresar lo que los otros no supondrían jamás que existe en el entorno», insistía Picabia; «hombres con antenas», que nos inquietan y nos atraen, capaces de percibir vibraciones energéticas en longitudes de onda que escapan a la mayoría.⁹⁴ Años más tarde, Gertrude Stein acertaría al observar que hacía tiempo que «Picabia había concebido y estaba lidiando con el problema de que una línea tendría que tener la vibración de una nota musical» y que «la emoción del objeto» creaba una vibración en el artista que determinaba el carácter de la línea en la pintura.⁹⁵ Lo mismo que ejemplificaba Cozanet con su dinamo.

En sus *Meditaciones estéticas* Apollinaire consideraba que podía decirse del arte de Picabia que «querría ser a la pintura antigua lo que la música es a la literatura».⁹⁶ Tres años más tarde, Picabia pintaba *La música es como la*

j'avance ici, je suis persuadé qu'on pourra le demander bientôt à l'aide d'appareils enregistreurs du même principe que ceux qui nous incitent dans les gares sous l'étiquette «Essayez vos forces», mais il faudra que les molécules des métaux dont seront faits ces appareils ne soient pas hyper-suggestionnables!»

94 PICABIA, Francis, «Le génie et le fox-terrier» (*Comoedia*, 16 de mayo 1922, p.1), *Écrits critiques*, op.cit., pp.126-129, cita p.126: «il n'y a ni art nouveau, ni hommes nouveaux, mais simplement des hommes ayant le don de sentir, puis d'exprimer, ce que les autres ne supçonneront jamais dans la vie ambiante. Ces hommes à antennes nous inquiètent et nous attirent, c'est parmi eux qu'on peut découvrir le génie». BUFFET, Gabrielle, «Cœurs volants», *Cahiers d'art*, n°s 1-2, 1936, pp.34-44, cita p.38: «Il semble que certains esprits soient doués d'antennes, grâce auxquelles ils ressentent et enregistrent avec la sensibilité d'un sismographe, dès leur formation, les premières ondes des évolutions humaines». POUND, Ezra, «The Approach to Paris», *New Age*, 11 de septiembre 1913, pp.577-579, cita p.578: Pound, miembro destacado de los Vorticistas ingleses, que cifraban la vida y el arte en términos energéticos, presentaba a los poetas como antenas –receptoras y emisoras– que estaban «on the watch for [...] new vibrations» y que trataban de componer «in new wave-lengths».

95 STEIN, Gertrude, *The Autobiographie of Alice B.Toklas* (1933) Nueva York: Random House, 1961, p.210: «Picabia had conceived and is struggling with the problem that a line should have the vibration of a musical sound and that this vibration should be the result of conceiving the human form and the human face in so tenuous a fashion that it would induce vibration in the line forming it. It is his way of achieving the disembodied. [...] All his life Picabia has struggled to dominate and achieve this conception. Gertrude Stein thinks that perhaps he is now approaching the solution of this problem».

96 APOLLINAIRE, Guillaume, «Francis Picabia», en *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en prose complètes*, vol.II, op.cit., pp.44-46, cita p.45: «On peut bien dire de l'art de Picabia qu'il voudrait être à la peinture ancienne ce que la musique est à la littérature, mais on ne peut dire qu'il soit de la musique. En effet la musique procède par suggestion, ici, au contraire, on nous présente des couleurs qui ne devraient plus nous impressionner comme des symboles, mais comme des formes concrètes». Las discusiones acerca de las vinculaciones entre pintura y música debieron ser terriblemente habituales entre Apollinaire, Picabia y Gabrielle Buffet los dos años anteriores a la guerra.

pintura, en la que William Camfield descubría que Picabia estaba presentando un diagrama del efecto de un campo magnético sobre partículas alfa, beta y gamma, que Agnes de La Beaumelle encontraba que seguía «un esquema que es exactamente el de la descomposición de los rayos-x».⁹⁷ La música es como la pintura porque ambas son cuestión de resonancias, cuestión de vibraciones, cuestión de revolver las emociones.

En la célebre *soirée* Dada de enero de 1920 Picabia presentaba *El doble mundo*, donde lo que parecen dos anillos de Moebius superpuestos y contrapuestos, uno cerrado y otro inquietantemente abierto, conforman un circuito infinito al cuadrado, absurdo y desorientado, que encarna a la perfección su forma de afrontar la realidad, así como la de su amigo Duchamp, a quien incluía en su fantástico diagrama bajo las siglas de «LHOOQ», realizada en 1917, dos años antes que la pintura Ripolín de Picabia. El *doble mundo* es el de los sentidos, contrasentidos y sin sentidos, el de lo infinito visible y lo invisible, el de lo de arriba y lo de abajo, el de lo racional y lo irracional y Picabia –«M’amenez-y»– en medio.

El hecho de que *El doble mundo* guarde una semejanza no desdeñable con uno de los diagramas con que Camille Flammarion ilustraba su *Astronomía popular* en 1880, concretamente con la 4ª figura de 4º rango –de vibraciones en una relación de 2 a 3– de su tabla sobre la «Geometría de la música», no sorprende en exceso habida cuenta de que Gabrielle, quien hubo de ser quien diese a Picabia a conocer a Cozanet, era músico y de lo populares que eran efectivamente los textos de aquel.⁹⁸ En su diagrama, Flammarion mostraba cómo daba forma visible a los sonidos haciendo vibrar dos diapasones con unos espejitos situados en sus extremos con los que reflejaba un punto de luz sobre una pantalla. «Si los dos diapasones», uno situado en sentido vertical y el otro en horizontal, «están de acuerdo y dan exactamente la misma nota, la combinación de las dos vibraciones hechas visibles sobre la pantalla por los pequeños espejos que allí las inscriben en trazos de luz produce un círculo perfecto, es decir, la figura geométrica más

97 CAMFIELD, William, «Francis Picabia», en *Francis Picabia: A Retrospective Exhibition* [cat.], Nueva York: The Solomon R.Guggenheim Museum, 1970, pp.15-44: «The source of this composition», decía, es «a diagram of the effect of a magnetic field on alpha, beta and gamma particles» (fig.57). De La BEAUMELLE, Agnes, «Picabia Kaléidoscope, 1922», en *Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922* [cat.], *op.cit.*, pp.9-19, cita p.15: «les diagrammes de couleurs développés en «arc-en-ciel» (selon un schéma qui est exactement celui de la décomposition des rayons X) ne sont pas sans annoncer la charte des couleurs déployée dans les losanges perspectifs de *Tu m'* (1918) de Marcel Duchamp».

98 FLAMMARION, Camille, *Astronomie populaire. Description général du ciel*, París: C.Marpon et E.Flammarion, 1880, p.287, fig.115: «Géométrie de la musique».

simple; a medida que la amplitud de vibraciones disminuye, el círculo se aplana, se transforma en elipse y después línea recta. Ese es el rango primero de nuestra figura 115, en la que el número de vibraciones está en la relación absolutamente simple de 1 a 1. Si ahora uno de los dos diapasones está justo a la octava del otro, las vibraciones son en relación de 1 a 2, porque toda nota tiene por octava un número de vibraciones justamente doble, y, en lugar del círculo, es un 8 lo que se forma y se modifica, como vemos en el segundo rango. [...] Si combinamos 2 a 3, como *do* y *sol* de la misma octava, producimos las de cuarto rango».⁹⁹

El *doble mundo* de vibraciones sincopadas, de infinitos y parallogismos pintado por Picabia anticipaba el «nuevo mundo a descubrir» del que hablaría en «Ondulaciones cerebrales»; *un autre monde* donde «los mediocres no desean entrar y que aterra a los «intelectuales» por miedo al ridículo».¹⁰⁰ Porque para entrar en ese otro mundo hay que haber perdido gravedad, extendido la visión a todo lo invisible contenido en lo visible y haber afinado nuestra métrica interior. Hay que haber aprendido a caminar sobre la luz, como decía Picabia en «Indiferencia inmóvil», a ser sombra desprendida de su cuerpo, como pintaba a *La sombra* en 1927 o 1928 –las fechas suelen «vibrar» también con respecto a Picabia–, intrigante «skiografía» en celofán que parece haber dejado adherida al cartón su carne en *gouache*. «Una pintura Francis Picabia, *la más bonita*

99 *Ibid.*, pp.286-288: «Faisons vibrer deux diapasons [...] l'un vertical, l'autre horizontal, munis de petits miroirs réfléchissant un point lumineux sur un écran. Si les deux diapasons sont d'accord et donnent exactement la même note, la combinaison des deux vibrations rendues visibles sur l'écran par les petits miroirs qui les y inscrivent en traits de lumière produit un cercle parfait, c'est-à-dire la figure géométrique la plus simple; à mesure que l'amplitude des vibrations diminue, le cercle s'aplatit, devient ellipse, puis ligne droite. C'est la rangée première de notre fig.115, dans laquelle le nombre des vibrations est dans le rapport absolument simple de 1 à 1. Si maintenant l'un des deux diapasons est juste à l'octave de l'autre, les vibrations sont dans le rapport de 1 à 2, puisque toute note à pout octave un nombre de vibrations justement double, et, au lieu du cercle, c'est un 8 qui se forme et se modifie, comme on le voit sur le deuxième rang. [...] Si nous combinons 2 à 3, comme *do* et *sol* de la même octave, nous produisons celles du quatrième rang. [...] Oui, en tout, partout, les nombres régissent le monde».

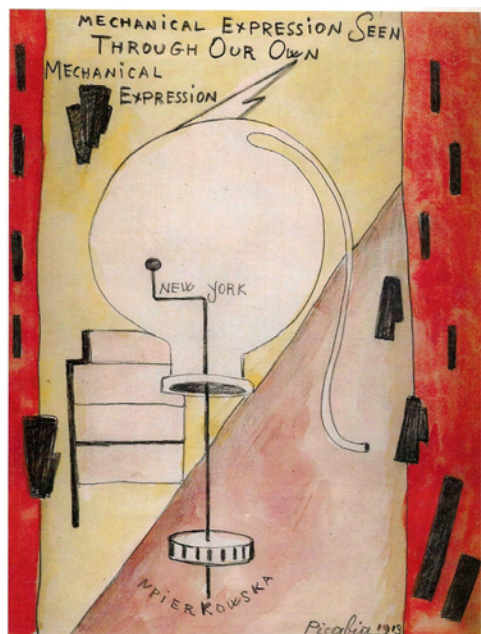
100 PICABIA, Francis, «Ondulations cérébrales» (*L'Ère nouvelle*, 12 de julio 1922, pp.1-2), *Écrits critiques, op.cit.*, pp.131-134, cita p.134: «le monde de l'amour où les médiocres n'ont pas le désir d'entrer et qui effraie les «intellectuels» par crainte du ridicule. Jésus-Christ avait inventé cette manière de vivre il y a longtemps; je la préférerais à la liquéfaction actuelle». Y ¿quién iba a «hacernos entrar en ese nuevo mundo a descubrir»? Un superhombre: «un homme qui ne serait influencé par personne, qui ne se préoccuperait ni du modernisme, ni du cubisme, ni du dadaïsme, qui ne serait ni socialiste, ni communiste, ni le contraire; un homme qui serait lui-même tout simplement; [...] un homme qui nous extérioriserait un peu de sa vie propre. Un homme qui arriverait à nous communiquer le désir de la vie en plein air et en plein activité, sans ambition d'arrivisme, sans non plus faux idéal» (p.134).

possible». ¹⁰¹

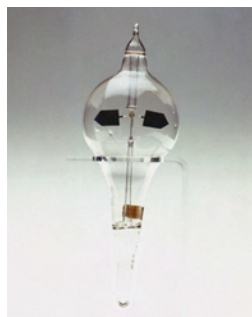
101 PICABIA, Francis, «Manifeste du bon goût» (*Temps mêlés*, nº59-60, octubre 1962; escrito con ocasión de la exposición chez Danton en mayo de 1923, inédito porque fue reemplazado en el catálogo por un texto de Germaine Everling), *Écrits critiques, op.cit.*, p.609: «Maintenant, je considère que la peinture doit évoluer vers la reproduction de la *vie*, sans pour cela s'en tenir à l'imitation servile de la photographie. J'ai l'ambition de peindre des hommes et des femmes de la façon dont mon imagination ésotérique m'y poussera, je compte faire de la peinture qui, je l'espère, ne sera jamais classé en «iste» mais ser tout simplement une peinture Francis Picabia, *la plus jolie possible*». Picabia quería pintar lugares de resonancias, o bien de solaz estremecido o bien de emoción excitante y estupefaciente, así que, como habría podido decir él, ¡Que usted lo pase bien!



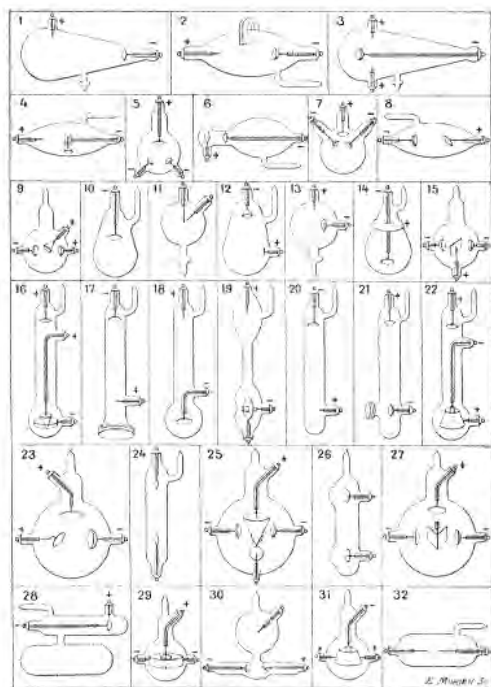
F. Picabia, *La ville de New York aperçue à travers le corps*, 1913.



F. Picabia, *Mechanical Expression seen through our own mechanical expression*, finales de marzo – principios de abril 1913.

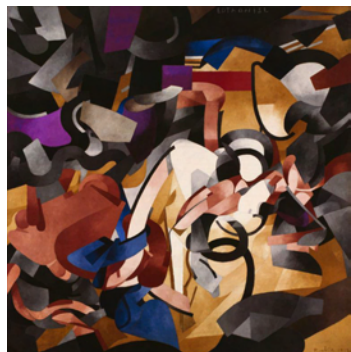


Radiómetro de Crookes, 1877.
Variante de tubo de Crookes.



N^{os} 1 à 32. — Divers modèles d'ampoules pour radiographie et fluoroscopie. — N^o 1 et 2, Ampoules de Crookes. — N^o 3, Ampoule Séguy. — N^o 4, Ampoule Wood. — N^o 5, Ampoule Séguy. — N^o 6, Ampoule Chabaud et Harmauzescu. — N^o 7, Ampoule Séguy. — N^o 8, Ampoule Thompson. — N^o 9, Ampoule Séguy. — N^o 10, Ampoule d'Arsonval. — N^o 11, Ampoule Séguy. — N^o 12, Ampoule Palsy. — N^o 13, Ampoule Séguy. — N^o 14, Ampoule d'Arsonval. — N^o 15, Ampoule Le Roux. — N^o 16, 17 et 18, Ampoules Séguy. — N^o 19, Ampoule de Ruff. — N^o 20, Ampoule Crookes. — N^o 21, 22, et 23, Ampoules Séguy. — N^o 24, Ampoule Röntgen. — N^o 25, Ampoule Brunet-Séguy. — N^o 26, 27, Ampoules Le Roux. — N^o 28, Ampoule Colardeau. — N^o 29, Ampoule Séguy. — N^o 30, Ampoule Colardeau. — N^o 31, Ampoule Séguy. — N^o 32, Ampoule Röntgen.

Modelos de tubos de Crookes, *La Nature*, 21 de noviembre 1896.



F. Picabia, *Edtaonisl (Ecclesiatic)*, 1913.

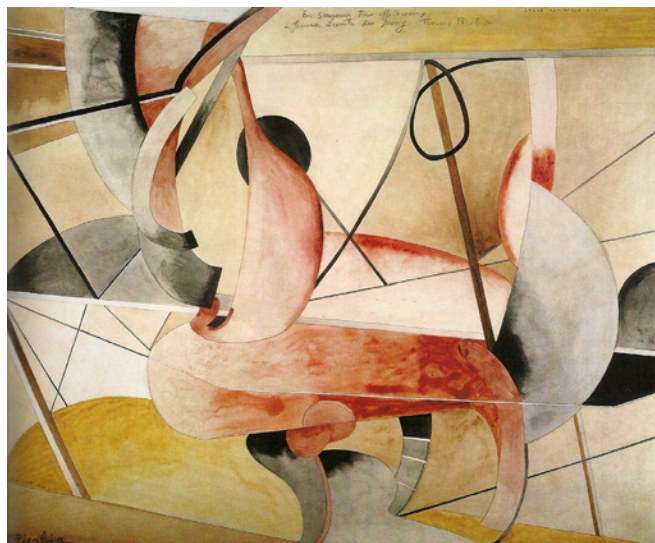
F. Picabia, *Udnie (Jeune fille américaine, danse)*, 1913.



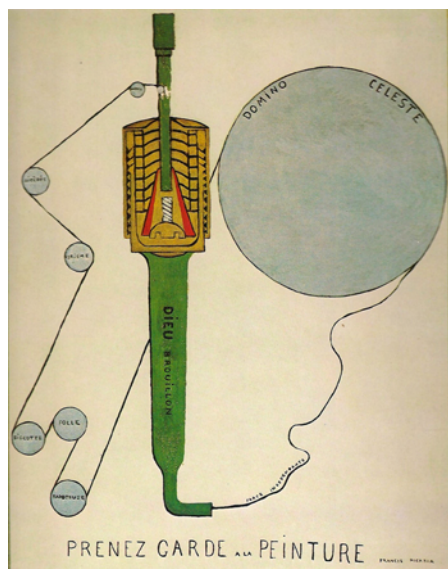
Francis Picabia en su Chateau de Mai (Cannes) con *Udnie* a la derecha y *Edtaonisl* a la izquierda, marzo de 1935.



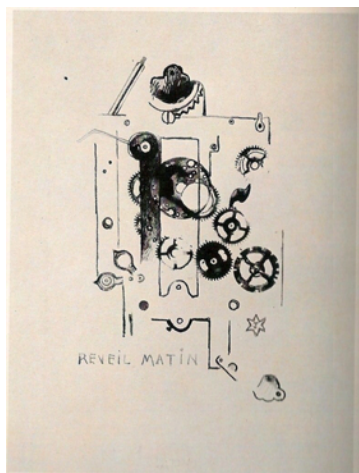
F. Picabia, *Danseuse étolie sur un transatlantique*, 1913. La pintura perteneció a Apollinaire.



F. Picabia, *Chose admirable à voir*, 1913-1914.

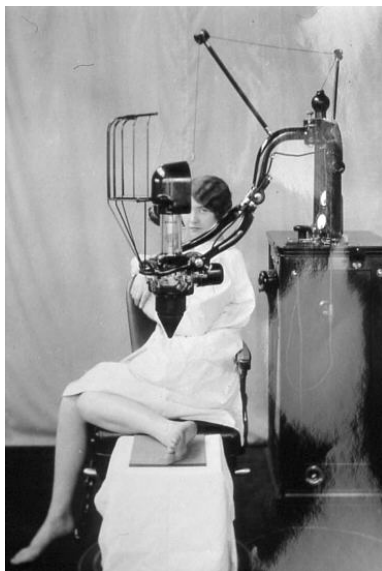
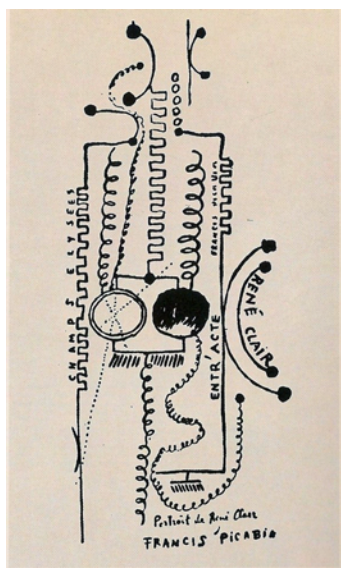


F. Picabia, *Prenez-garde à la peinture*, 1917.



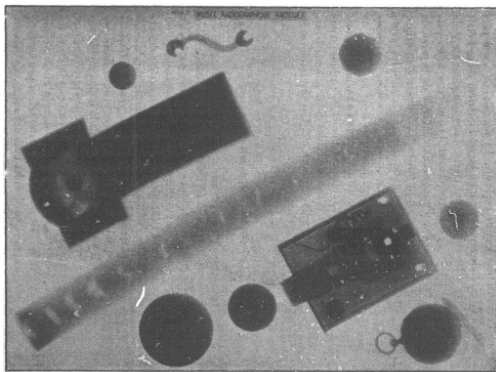
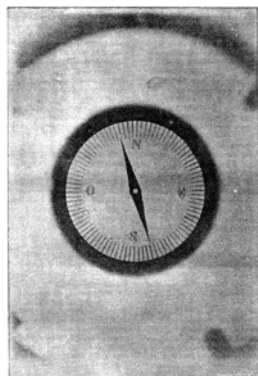
F. Picabia, *Reveil matin*, 1919.

F. Picabia, portada de *Dada*, nºs4-5, Zurich 1919.



F. Picabia, *Portrait de René Clair*, 1924.

Aparato radiográfico de la casa Ritter, modelo de 1925.



Radi. positive.

Phototype de H. Baillouet.

Boussole photographiée dans une boîte d'aluminium, en Perron, «Une lumière nouvelle et La photographie à travers les corps opaques», Le Magasin Pittoresque, vol. XIV, 1896.

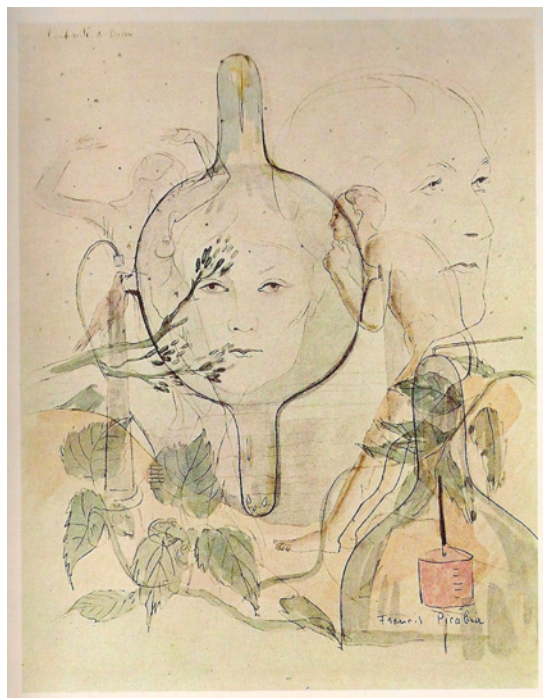
A. Londe, Traité pratique de radiographie et de radioscopie, 1898.



F. Picabia, *Guillaume Apollinaire*, 1913.

F. Picabia, *Guillaume Apollinaire*, 1918.

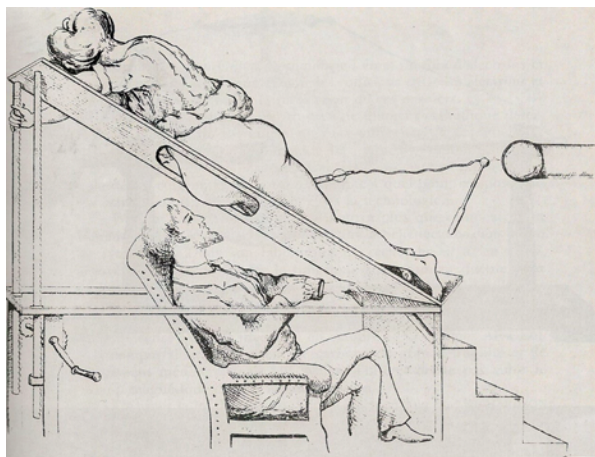
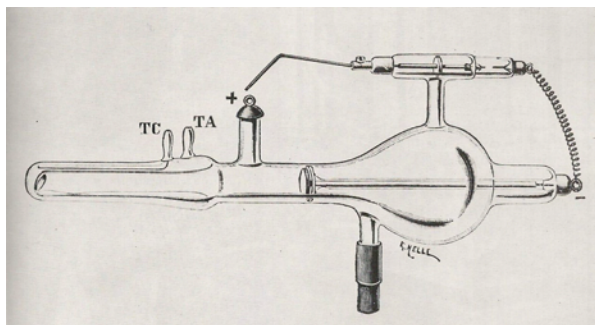
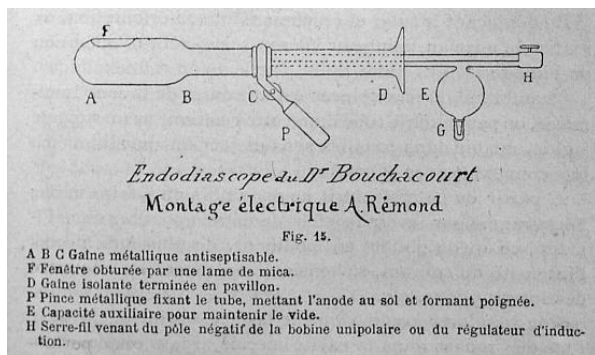




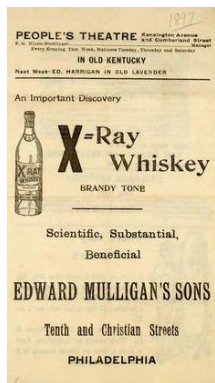
F. Picabia, litografía para el libro de André Maurois *Le peseur d'âmes* (París: Roche, 1931).



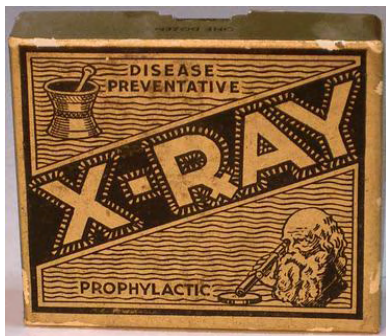
M. Ernst, *Dada in usum delphini*, 1920.



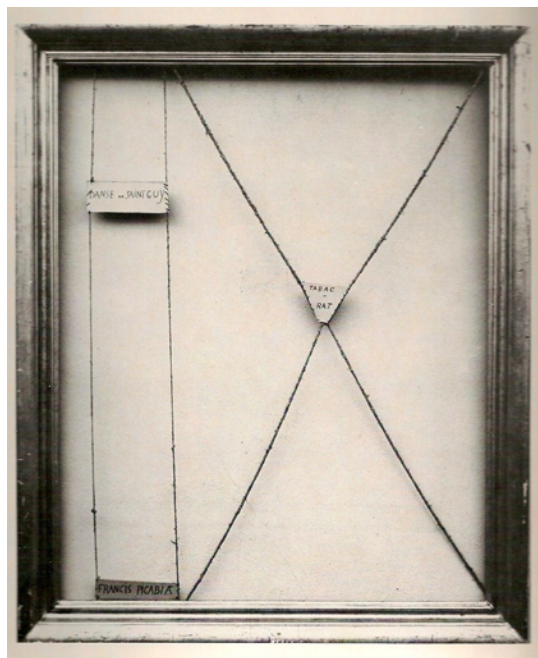
Dr. Bouchacourt, modelos de «endodiascope», 7 de febrero 1899. Dispositivo similar a la «sonde d'endoexploration» vaginal presentada por los franceses Rémond y Noé en 1898.



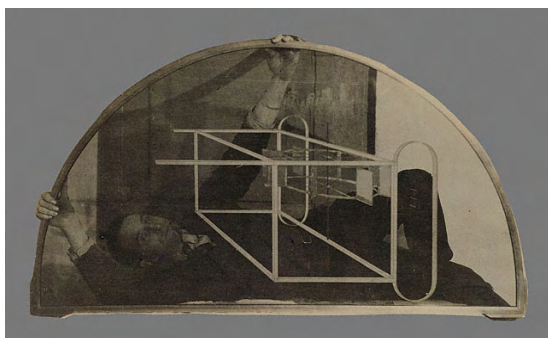
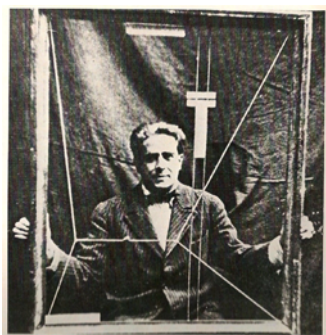
«X-ray battery», «x-ray liniment», publicidad de un «x-ray whiskey», 1897.



Cartel anunciando un «x-ray's renovator» y caja de «x-ray prophylactic».

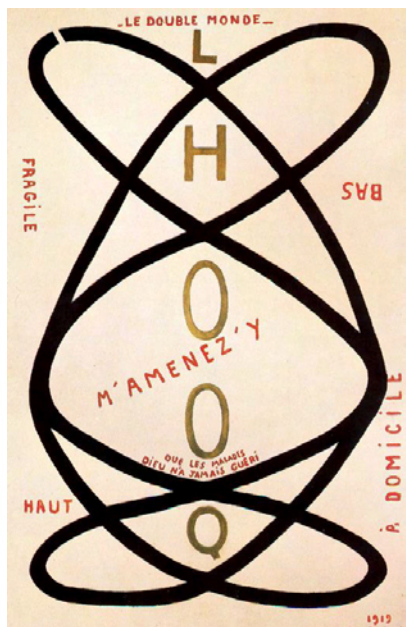


F. Picabia, *Danse de Saint Guy* (1920), reconstrucción de 1949.



Picabia con *Danse de Saint Guy*, luego llamado *Tabac-Rat*, fotografía publicada en *The Little Review*, primavera 1922.

Man Ray, *Duchamp with Water Mill*, 1917.



F. Picabia, *Le double monde*, 1919.

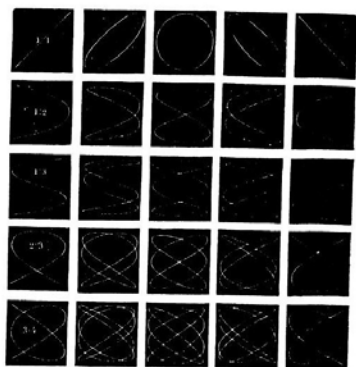
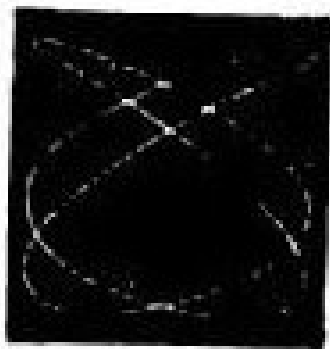
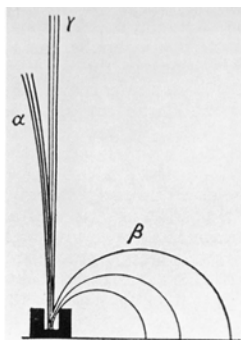
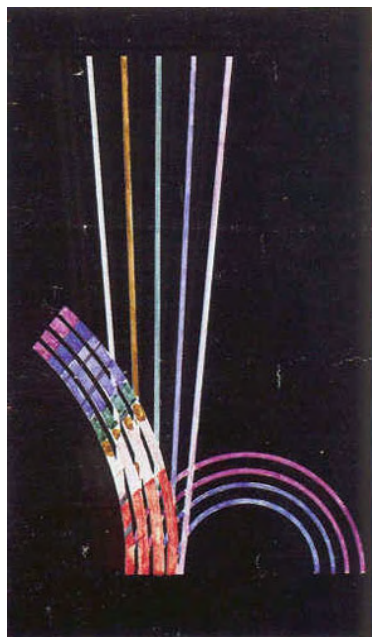


Fig. 11b. — Géométrie de la musique.

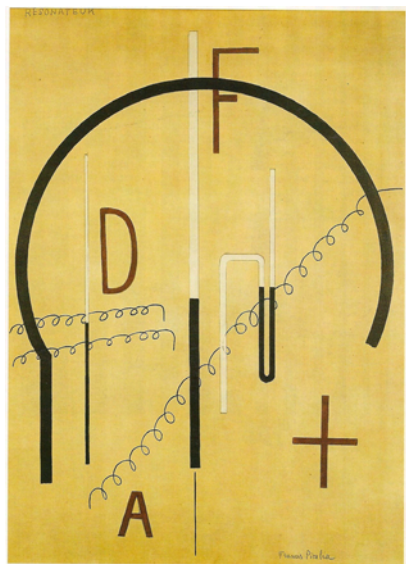


C. Flammarion, *Astronomie populaire. Description général du ciel*, Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880, figura y detalle.



F. Picabia, *La musique est comme la peinture*, 1916-1917.

Efecto de un campo magnético sobre partículas alfa, beta y gamma, 1905.



F. Picabia, *Résonateur*, 1922.



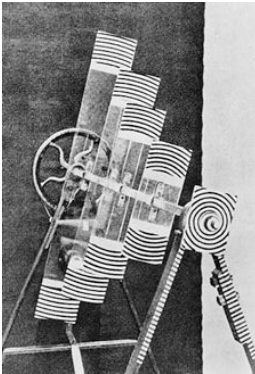
F. Picabia, *Optophone I*, 1922.



M. Duchamp, Man Ray, M. Allégret, *Anémic cinéma*, 1926 (35mm., 7 min., 19 rotoreliefs), dos fotogramas.

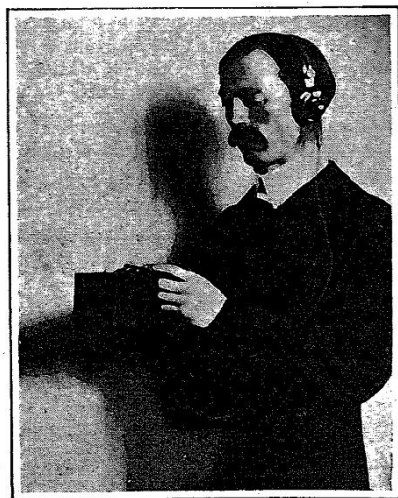
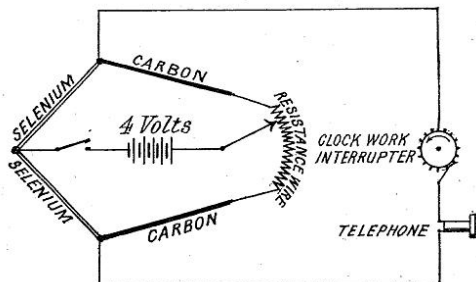
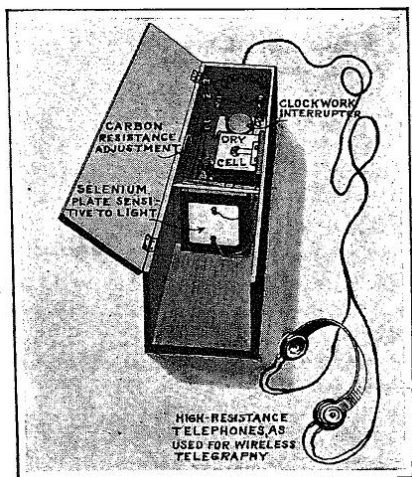


F. Picabia, *Optophone II*, 1922-24.



M. Duchamp, *Rotoreliefs. Optiques de precision*, 1920.

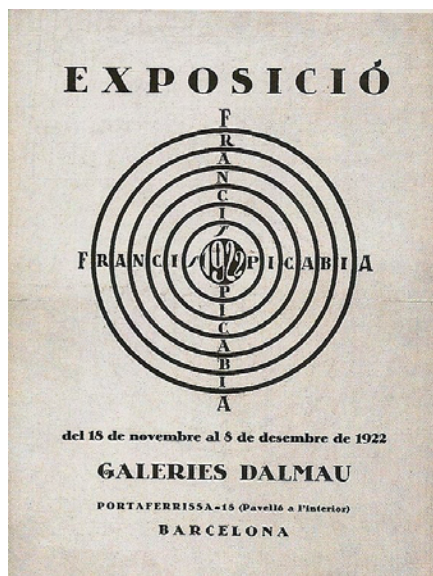
M. Duchamp, *Rotative demi-sphère (Optique de précision)*, 1925.



«Diagrama del optófono», «Interior del optófono, mostrando la disposición de las partes», y «Mr. E. Fournier d'Albe con su optófono», en Mottelay, «Light Made Audible», *Scientific American*, 21 de septiembre 1912.



Vernissage de la exposición de Francis Picabia en la galería Dalmau, Barcelona, 18 de noviembre 1922.



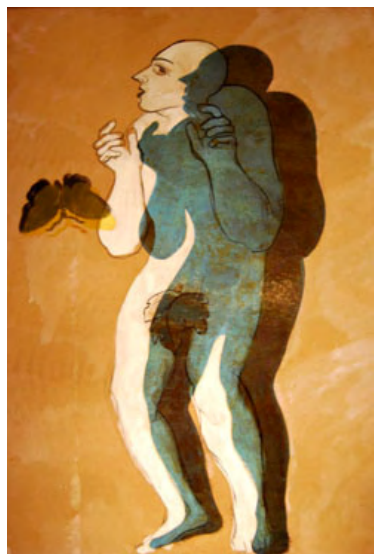
F. Picabia, cartel para la exposición en la galería Dalmau, 1922.



F. Picabia, *La Noche española*, 1922.



«Naked truth», 1899. Anuncio de material radiológico de la casa R. V. Wagner & Sons.



F. Picabia, *L'ombre*, 1927-1928.



F. Picabia, *Superréalisme*, maqueta de la portada de 391, n°16, mayo 1924. Bajo la mano escondió el precio y el nombre del depositaire. Le gérant. Pierre de Massot.

El único realismo es el dinamismo.

«¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos?»

«En el arte todo es convención, y las verdades de ayer son hoy, para nosotros, puras mentiras».¹ Estas palabras bien podrían haber sido escritas por cualquiera de los artistas de las dos primeras décadas del siglo XX y, deslizándose «vida» en el lugar de «arte», también muchos filósofos y antropólogos las habrían suscrito entonces y aún en la actualidad. Sin embargo, eran Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini quienes las firmaban el 11 de abril de 1910 en el Manifiesto Técnico de Pintura Futurista. Lo que hace de éste una excepción en la ganga de manifiestos y proclamas aparecidos en aquellos años, es el uso expreso que los futuristas hicieron de los rayos-x como analogía del nuevo modo de observar la realidad que se hacía necesario. «¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos», seguían diciendo, «en tanto que nuestra agudeza y nuestra multiplicada sensibilidad nos hacen intuir las oscuras manifestaciones de los fenómenos...? ¿Por qué se ha de seguir creando sin tener en cuenta nuestra capacidad visual, que podría dar resultados análogos a los de los rayos X?»² No es que Balla o Boccioni estuviesen considerando la *durée* de Henri Bergson y el *unanimité* de Jules Romains exclusivamente de una forma conceptual, es que decían tener una capacidad visual de potencia análoga a la de los rayos-x; una visión con la cual era posible sumergirse en la *durée*, percibir la *vie unanime* y, al proyectar esas visiones en sus pinturas y situar, como decían, al espectador «en el centro del cuadro», dar a ver a otros esas visiones.³

1 BOCCIONI, Umberto, CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo, SEVERINI, Gino, *La Pittura Futurista. Manifiesto Técnico*, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de abril 1910, en CARUSO, Luciano, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo: 1909 -1944*, Florencia: Spes, 1980, 4 cajas, caja 1 (1909-1917: documentos n°s 1-112), s.p. [p.1 del documento]: «Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne». Todos los manifiestos, proclamas y demás textos futuristas citados se encuentran contenidos en esta exhaustiva publicación. Traducción empleada: GONZÁLEZ, Ángel, et. al., *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid: Istmo, 1999 [1979], pp.145-147, cita p.145.

2 *Ibid.*, s.p. [p.1]: «Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X?».

3 BERGSON, Henri, *L'Évolution Créatrice* (París: Félix Alcan, 1907), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige», 2007. Bergson distinguía, esencialmente, entre *durée* de la conciencia y tiempo científico y entre intuición e intelecto. El artista puede trascender el intelecto y acceder a la intuición, a lo a-lógico, a las sensaciones profundas, y las proyecciones de conmociones

Más les valdría haber tenido peor vista, habría dicho Nietzsche, quien en su *Gaya Ciencia* señalaba que «los seres que no tenían una vista muy precisa estaban en ventaja sobre aquellos que veían que todo «fluía»». ⁴ No albergaba duda de que los cortos de vista tenían más posibilidades de supervivencia, porque con tal visión extendida o bien morirían de hambre por no poder hacer distinguos entre los buenos y los malos alimentos, o bien, por la misma razón, morirían devorados por animales hostiles. O bien, añadiríamos nosotros, la dicha perspicacia se agudiza hasta el punto de resultar insoportable al «cognoscente» y llevarle a arrancarse los ojos por un exceso de visión y de conocimiento de las cosas. Tal fue el caso del Dr. Xavier, protagonista de la memorable película dirigida por Roger Corman X. *El hombre con rayos-x en los ojos*, cuya visión radiológica se tornaba de vez en vez más perspicaz, pasando de desnudar a la gente en un guateque y ver el íntimo esqueleto de cualquiera, a alcanzar la visión cósmica anhelada por teósofos como Annie Besant y Charles W. Leadbeater, cuyos textos se contaban entre las lecturas de los futuristas, pero insoportable

emocionales que son sus obras son susceptibles de reactivar al observador y transformarlo en un individuo intuitivo. Esto es posible mediante pinturas que sugieran la simultaneidad de sensaciones que conforman la percepción de la realidad acumulando imágenes dispares, y mediante la danza, susceptible de arrastrarnos y hacernos tomar conciencia de la *durée* misma. ROMAINS, Jules [alias de Louis Henri Farigoule], *La vie unanime* (París: Abbaye de Créteil, 1908), París: Mercure de France, 1913. En esta compilación de poemas Romaines enunciaba su creencia en la interpenetración de los cuerpos y las conciencias, deudora de las tesis expuestas por Bergson desde su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). PETRIE, Brian, «Boccioni and Bergson», *The Burlington Magazine*, vol.CXVI, marzo 1974, pp.140-147. Petrie argumentaba cómo Boccioni había desarrollado sus ideas sobre la interpenetración de las formas, el movimiento absoluto y relativo, y las líneas de fuerza a partir de las tesis de Bergson. MARTIN, Marianne W., «Futurism, Unanimism and Apollinaire», *Art Journal*, vol.XXVIII, primavera 1969, pp.258-68: sobre los vínculos, via Marinetti, de los Futuristas con el ambiente literario de vanguardia parisino y, especialmente, con el grupo de la Abbaye de Créteil del que formaba parte Romaines. Como señalaba la autora, «the concept of the artist as creative seer and guide to the future, located at the heart of the most vital modern activity, and the necessity to recover a pure, untrammelled sensibility to express the novel values and experience of the changing world» está presente tanto en *La vie unanime* como en el *Manifiesto Futurista* (p.260). Apollinaire fue el primero en señalar la influencia del unanimismo de Romaines en los italianos en su crónica de la exposición de febrero de 1912 en la galería Bernheim-Jeune. APOLLINAIRE, Guillaume, «La Vie Artistique. Les peintres futuristes italiens» (*L'Intransigeant*, 7 de febrero 1912), en *Chroniques d'art. 1902-1918*, edición, prefacio y notas de L.C. Breunig, París: Gallimard, col. «Idées», 1960, p.271-272, cita p.272: «Les titres des tableaux futuristes paraissent fréquemment empruntés au vocabulaire de l'unanimisme».

4 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia* (*Die Fröhliche Wissenschaft*, 1882), traducción y prólogo Charo Greco y Ger Groot, Madrid: Akal, 2001, libro III, epígrafe 111: «El origen de lo lógico», pp.152-153, cita p.152. Nietzsche comenzaba preguntándose «¿De dónde ha surgido la lógica en la cabeza humana? A buen seguro de lo ilógico» (p.152). En la vida todo es convención; o, lo que es bergaminosamente lo mismo, todo es verdad y es mentira.

para el científico, otrora respetado, que había acabado sus días como vidente en una barraca de feria. Aunque podríamos decir que el descubrimiento de los rayos-x recuperó del ostracismo a más paracientíficos de los que envió a él.

«He aquí que M. Roentgen, con sus *rayos X* [...] y M. Juglus Rogus, con su *fotografía retiniana* han logrado la *derrota*. Aquí, hay que inclinarse, de buen grado o de mal grado. No tenemos que recordar aquí qué son estos rayos X [...]. No hay descubrimiento que haya producido una sensación más viva. Diremos, simplemente, que este precioso y tan importante descubrimiento, o más bien esta constatación, porque el sabio profesor ha percibido de su existencia de forma inopinable, viene a demostrar una vez más que esos «locos», esos «asnos», esos «extra-científicos» magnetistas, teósofos, espiritistas, ocultistas no eran tan «locos», ni tan «asnos» como una ciencia engañosa se complacía en decir».⁵

Germano Celant señalaba cómo, «conscientes de las nuevas teorías científicas y paracientíficas y abiertos a los fenómenos desconocidos y ocultos, los Futuristas integraron su conocimiento y experiencia de los fenómenos mediúmnicos con la información científica sobre rayos Röntgen y luz».⁶ Celant resolvía esta integración de conocimiento científico, paracientífico y espiritualista en la ecuación «Luz + Rayos-X + Condensación psíquica» cuyo resultado ausente debía ser la *immensificazione* de las percepciones pretendida por los futuristas. «La asociación de Luz + Rayos-X + Condensación Psíquica parecía garantizar un requerimiento continuo –por parte tanto de científicos como de Futuristas– de la yuxtaposición de ciencia y espiritualismo, ciencia y paraciencia, ciencia y parapsicología, con lo que podrían incrementar y magnificar sus percepciones

5 BOUVÉRY, J., *Le spiritisme et l'anarchie devant la science et la philosophie*, París: Chamuel, 1897, p.366: «voici que M. Roentgen, avec ses rayons X [...] et M. Juglus Rogus avec sa *photographie rétinienne* viennent achever la *déroute* [...] Ici, il faut bien, bon gré, mal gré, s'incliner. Nous n'avons pas à rappeler ici que sont ces rayons X [...] Il n'y a guère de découverte qui ait produit une plus vive sensation. Nous dirons simplement que cette précieuse et si importante découverte, ou plutôt cette constatation, puisque c'est pour ainsi dire inopinément que le savant professeur s'est aperçu de leur existence, vient démontrer une fois de plus que ces «fous» ces «ânes» ces «extra-scientifiques» de magnétistes, de théosophes, de spirites, d'occultistes n'étaient pas aussi «fous» aussi «ânes» qu'une science menteuse se plaisait à le dire». Si bien el descubrimiento del Dr. Xavier de aquel suero radiológico le condujo del laboratorio científico a la barraca feriante, paracientíficos, teósofos y espiritistas encontraron en los rayos-x una evidencia y argumentación científica para sus tesis.

6 CELANT, Germano, «Futurism and the Occult», *Artforum*, nº19, enero 1981, pp.36-42, cita p.38: «Aware of new scientific and parascientific theories and open to unknown and occult phenomena, the Futurists integrated their knowledge and experience of mediumist phenomena with scientific information about Röntgen rays and light». Y citaba el párrafo del *Manifiesto Técnico de Pintura Futurista*.

(el término de Marinetti era «*immensificazione*») de la realidad circundante. Luz + Rayos-X + Condensación Psíquica combinaba conceptos básicos de física con teorías intuitivas de parapsicólogos sobre la posible actividad de sustancias invisibles y desconocidas. Luz + Rayos-X + Condensación Psíquica también significaba que el sujeto u objeto emite partículas físicas y psíquicas –radiaciones o energía vital y psíquica».⁷

«Nos creéis unos locos», continuaban proclamando los italianos, «pero somos más bien los primitivos de una nueva sensibilidad profundamente reformada»; una sensibilidad exacerbada que se sacude toda «pereza cerebral», se libera del velo del atavismo y de la cultura, y es capaz de apreciar que «nuestros cuerpos penetran en los divanes sobre los que nos sentamos y los divanes penetran en nosotros, tal como el tranvía que pasa penetra en las casas, que, a su vez, se arrojan sobre el tranvía y con él se funden».⁸ Es el «fracaso de la superficie» de que hablaba Gilles Deleuze a propósito de Antonin Artaud, «primitivo de una nueva sensibilidad» de *première heure*, y cuya consecuencia era justamente que «el cuerpo entero no es más que profundidad, y porta, encaja todas las cosas en esta profundidad abierta».⁹ «Un árbol, una columna, una flor, una caña atraviesan el cuerpo; continuamente otros cuerpos penetran en nuestro cuerpo y coexisten

7 *Ibid.*, p.38: «This equation of the possibilities and extrasensory applications of Futurist vision with those of Röntgen rays, can compare with the many treatises by Flammarion, Lombroso, Ochorowicz, and Zöllner, in which Röntgen's studies on the vibration of ether waves are related to analyses of mediumist condensation. Also linked to these relationships is the fact that in order for occult experiences to happen, particular light conditions were believed to be necessary. Such conditions became the key to the perception of invisible psychic movement. The association of Light + X-rays + Psychic Condensation seemed to guarantee a continuous requirement –on the part of both scientists and Futurists– to juxtapose science and spiritualism, science and parascience, science and parapsychology, so that they could increase and magnify their perceptions (Marinetti's word was «*immensificazione*») in the face of surrounding reality. Light + X-rays + Psychic Condensation combined basic concepts of physics with intuited theories of parapsychologists about the possible activity of invisible and unknown substances. Light + X-rays + Psychic Condensation also signified that the subject or object emits physical and psychical particles –radiations or vital and physical energy».

8 BOCCIONI, Umberto, CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo, SEVERINI, Gino, *La Pittura Futurista. Manifesto Tecnico*, op.cit, s.p. [p.2]: «I nostri corpi etrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esse si amalgamano».

9 DELEUZE, Gilles, «Du schizophrène et de la petite fille», en *Logique du sens*, París: Éditions du Minuit, col. «Critique» 1969, pp.101-114, cita p.106: «le corps tout entier n'est plus que profondeur, et emporte, happe toutes choses dans cette profondeur béante qui représente une involution fondamentale». Deleuze comenzaba subrayando que «rien de plus fragile que la surface» (p.101) y confrontaba a Antonin Artaud, para quien «il n'y a pas, il n'y a plus de surface» con Lewis Carroll, para quien todo es superficie.

con sus partes», decía en los mismos términos que los futuristas; y concluía: «como no hay superficie, el interior y el exterior, el continente y el contenido no tienen límite preciso y se hunden en una profundidad universal».¹⁰ No hay superficie porque todo es profundidad a esos ojos. Los hiperestésicos italianos tampoco andaban lejos de aquellos que cantaba Romain en 1908 en *La vida unánime* y cuyos «ojos no ven formas separadas», sino que descubren que «cada cosa prolonga otra. El metal / de los raíles, y los azulejos deslumbrantes; las entradas / de casas; los paseantes, los caballos, los coches / se unen entre ellos y con mi cuerpo; / somos indistintos».¹¹ Como resultado de esa capacidad visual inédita, «la pintura es ampliada, profundizada y alargada mediante el paisaje y el ambiente, hecho actuar simultáneamente sobre la figura humana o sobre los objetos, llegando a nuestra compenetración de planos futurista».¹² ¿Y en qué podía resultar esa proclamada visión radiológica sino en una compenetración de planos radiográfica?

En un artículo publicado en *Lacerba* en marzo de 1914, Boccioni daba la ecuación cuyo resultado era el dinamismo al que los futuristas pretendían dar forma plástica; porque era éste su propósito esencial aunque el modernolatrismo de algunos artistas y de muchos críticos e historiadores, lo haya cubierto con las válvulas y la carrocería de un deportivo. En *Mesa + botella + casas* vemos pintada la inquietud que Boccioni formularía por escrito en «Movimiento absoluto + Movimiento relativo = Dinamismo».¹³ Quien, a decir de Marcel Duchamp, había sido el «príncipe del Futurismo» y sería recordado «no tanto como un Futurista sino como un artista importante», coincidía con Henri Bergson en la distinción que éste hacía entre movimiento relativo y movimiento absoluto de los cuerpos e insistía en que aquel movimiento que conocemos observando «desde fuera» y

10 *Ibid.*, pp.106-107: «Un arbre, une colonne, une fleur, une canne poussent à travers le corps; toujours d'autres corps pénètrent dans notre corps et coexistent avec ses parties. [...] Comme il n'y a pas de surface, l'intérieur et l'extérieur, le contenant et le contenu n'ont plus de limite précise et s'enfoncent dans une universelle profondeur».

11 ROMAINS, Jules, *La vie unanime*, op.cit., p.141: «Chaque chose en prolonge une autre. Le métal/ Des rails, et les carreaux éblouis; les entrées// De maisons; les passants, les chevaux, les voitures/ Se rejoignent entre eux et rejoignent mon corps;/ Nous sommes indistincts».

12 BOCCIONI, Umberto, *Manifesto Tecnico della scultura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 abril 1912, s.p.: «La pittura s'è rinsanguata, approfondita e allargata mediante il paesaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana o su gli oggetti, giungendo alla nostra futurista compenetrazione dei piani (*Manifesto tecnico della Pittura futurista; 11 aprile 1910*)».

13 BOCCIONI, Umberto, «Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism», *Lacerba*, 15 de marzo 1914 [edición anastásica: *Lacerba* (1913-1915), Florencia: Vallecchi, 2000, 3vols. (vol.1: introducción de Giorgio Luti; vol.2: 1913; vol.3: 1914-1915)].

aquel movimiento que intuimos como si estuviésemos viéndolo «desde dentro» son sintetizables en una forma plástica.¹⁴ El dinamismo de los cuerpos se hacía visible despojándolos de su materialidad hasta tornar inciertos sus perfiles rigurosos y dejar traslucir en su epidermis los múltiples planos del ambiente en que se inscriben y del que forman parte constitutiva. Es evidente que Boccioni tuvo mejor suerte dando forma plástica al estremecimiento de los cuerpos en carboncillo que en bronce. Cabe preguntarse qué resultados habría obtenido de haber experimentado con materiales plásticos translúcidos, como el celuloide o el rodoide, con los que sí trabajó el realista Naum Gabo, pero Boccioni nunca abandonó los materiales convencionales, cuya opacidad contravenía el propósito de dar forma tridimensional a la simultaneidad de estados e interpenetración de planos de los cuerpos en el *continuo* espacial.¹⁵

14 DUCHAMP, Marcel, *Marchand du sel. Écrits*, edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Le Terrain Vague, col. «391», 1958, p.119. La entrada de «Umberto Boccioni. 1882-1916. Painter, sculptor, writer» para el «*Catalogue de la Société Anonyme*» reza: «Unlike other art movements, Futurism had a dynamic literary leader in Marinetti –but the prince of Futurism was Boccioni, who conceived the most convincing manifestos at a time when the world was thirsty for new art expressions. Boccioni's paintings and sculptures demonstrated the theory and completed point by point the explanations which words are unable to give. Of all the Futurists, Boccioni was the most gifted, [...] Thus, Boccioni will be remembered, not so much as a Futurist but as an important artist. M.D.1943».

15 En el *Manifiesto Realista* (1920), Naum Gabo y su hermano Noton –Antoine al emigrar– Pevsner defendían, en primer lugar la unidad de toda forma visual y de ella con el espacio; en segundo lugar, la idea de que forma natural y forma estética siguen las mismas leyes constructivas matemáticas, físicas y biológicas, los mismos ritmos vitales; y en tercer lugar, la necesidad de una percepción activa y adecuada a los nuevos tiempos. GONZÁLEZ, Ángel, et al., *Escritos de arte de vanguardia, op.cit.*, pp.300-304. Los dispositivos dinámicos de Gabo no remiten a formas de la naturaleza sino a sus ritmos. Piezas como *Construcción en una hemi-esfera* (1925) o *Construcción en el Espacio*, «Cristal» (1937) o *Construcción en un Plano* (1937) son cuerpos cinegéticos que revolucionan el ojo, lo precipitan en un recorrido vertiginoso, de súbitas caídas, remontadas y tirabuzones, siguiendo el perfil ininterrumpido de sus superficies que, de tan finas, uno puede atravesar sin darse cuenta para encontrarse continuando el recorrido por su anverso. Aquellas «cordadas», vistas a distancia parecen tener una consistencia material que se desvanece al acercarse y descubrir que todo es estructura; un hilo de Aracne que nunca conduce a la salida del laberinto. Las de Gabo, son formas transitables en las que el vacío modela y da realidad a la forma tanto o más que el lleno que parecen hacer visibles las estructuras internas de cuerpos que se hubiesen vuelto del revés y tornado exoesqueletos que están tan cerca de los organismos del *Kunstformen der Natur* (1904) de Ernst Haeckel, como de las radiografías estereoscópicas de tórax y aparatos respiratorios o digestivos de finales del XIX. Herbert Read, amigo y coautor de una completa biografía de Naum Gabo publicada en vida del artista y, por tanto, es de suponer que revisada por él, subrayaba la importancia que tuvo para el ruso su estancia en Munich como estudiante de medicina con vocación de artista a quien sus prácticas diseccionando cuerpos resultarían, al cabo, de la mayor utilidad; pero Read y Martin mencionaban la estancia únicamente en referencia a la renovación estética que figuras como Wölfflin, Worringer o Kandinsky comenzaban a impulsar desde la ciudad alemana. READ, Sir Herbert, MARTIN, Sir Leslie, *GABO. Constructions*,

El *Desarrollo de botella en el espacio* es un ejemplo paradigmático del intento de Boccioni por lograr resultados «análogos a los de los rayos-x»; esto es, por conocer el objeto observándolo «desde fuera» e intuyéndolo «desde dentro». Boccioni ahuecaba el bronce con esmero, deshaciéndose de parte del casco de la botella, dejando al aire sus entrañas vacías, fundiendo aquel con el plato como hace el cuenquito volcado con la mesa. Es, sin duda, una notable tentativa, pero no completamente satisfactoria, porque no logra hacer que la materia retiemble, que es como verdaderamente se fundiría con el ambiente como anhelaba el artista; así es como habría hecho, tal y como rezaba la novena conclusión de su Manifiesto Técnico de Escultura Futurista, que «la cosa que se crea» fuese «el puente entre el infinito plástico exterior y el infinito plástico interior».¹⁶

Que la cosa creada fuese pintura o escultura resultaba irrelevante. Lo capital era que tal obra de arte, fruto de la sensibilidad extraordinaria de su autor,

Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings, Londres: Lund Humphries, 1957. El texto de Read y Martin omitía o ignoraba algo que John Bowlt consideró de la mayor importancia: la estancia de Gabo en Munich coincidió con los años en que Wilhelm Conrad Röntgen era profesor de física en la Universidad de Munich, además de director del Instituto de Física –cargo que ocupó desde 1899 hasta su retiro en 1919, meses después de la muerte de su esposa Bertha. GÁLVEZ, Francisco, *La mano de Bertha. Otra historia de la Radiología*, Madrid: I.M. & C., 1995, p.96. Allí estaba en 1912, coincidiendo también con Marcel Duchamp en la capital bávara. ¿Cómo no interesarse por uno de los descubrimientos más revolucionarios de su tiempo y de la historia? ¿Cómo desperdiciar la ocasión de conocer a su artífice, primer Premio Nobel de Física –en 1901– y, a la sazón, investigador de las propiedades del cristal y de los materiales conductores de electricidad? Entre los numerosos proyectos-maqueta diseñados por Naum Gabo dos realizados en 1925 llaman la atención en relación a su afición a la física, el *Monumento para el Instituto de Física y Matemáticas* y *Fuente*, que más que de agua parece de electricidad pues guarda una gran semejanza con un radiómetro: un eje sobre el que giran dos plaquitas de metal agitadas por el chorro de corriente eléctrica que salta del cátodo al ánodo en los tubos de Crookes, para generar allí los rayos-x. Tras la Revolución, el gobierno ruso inauguró el Instituto Nacional de Radiología en Petrogrado (1918) con el físico ruso Abram Ioffe, asistente de Röntgen durante varios años, y Mikhail Nemenov a la cabeza. La primera traducción al ruso del famoso comunicado de Röntgen, «Sobre un nuevo tipo de rayos», es de Ioffe, si bien su aparición fue algo tardía, pues no fue publicado hasta 1933 («O novom vide luchei», Moscow-Leningrad). Como Röntgen, Ioffe también investigó la estructura de los cristales. John Bowlt señalaba que, tras la Revolución, el interés por los rayos-x era tal que, a su regreso a Moscú, Kandinsky instó a que se incluyera a un especialista en rayos-x en la RAKhN, Academia Rusa de Ciencias y Artes. BOWLTL, John, «The art of actuality. Photography and The Russian Avant-garde», *El Palacio*, vol.82, n° primavera, 1987, pp.24-31, ver p.25: sobre la estancia en Munich de Gabo y su interés por los rayos-x. BOWLTL, John, «The Presence of Absence: The Aesthetic of Transparency in Russian Modernism», *The Structurist*, n°27/28, 1987/1988, pp.15-22, ver p.19.

16 BOCCIONI, Umberto, *Manifiesto Técnico della scultura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 abril 1912, s.p.: «Conclusioni 9: «La cosa che si crea non è che il ponte tra l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore»».

podía ser el punto de encuentro basculante entre el infinito plástico exterior y su infinito plástico interior. «Nosotros debemos partir del núcleo central del objeto que se quiere crear, para descubrir las nuevas leyes y las nuevas formas que lo ligan invisiblemente pero matemáticamente al infinito plástico aparente y al infinito plástico interior. Esta visión, que he llamado trascendentalismo físico, podrá hacer plástica la simpatía y la afinidad misteriosa que crean las influencias formales recíprocas de los planos de los objetos», decía Boccioni.¹⁷ ¿Cómo no pensar en las revelaciones radiográficas del íntimo esqueleto de las cosas? ¿Cómo no pensar en la confusión de espesores del espacio y de los cuerpos encarnada en aquellas «fotografías de sombras»?

Giacomo Balla era, posiblemente, el futurista que más sabía de rayos-x. Uno de los textos inéditos que Maurizio Fagiolo dell'Arco incluyó en su *Homenaje a Balla* de 1967 rezaba: «Rayos de Roentgen y sus aplicaciones. Italo [apellido ilegible]. Manuale Hoepli».¹⁸ El apellido que a Fagiolo le resultaba ilegible era Tonta. En efecto, Balla era el orgulloso propietario del manual radiográfico de Italo Tonta, *Raggi di Röntgen e loro pratiche applicazioni*, publicado dentro de la popular colección de manuales Hoepli en 1898.¹⁹ Mikhail Larionov, miembro fundador del Rayonismo junto a Natalia Goncharova, tenía este mismo manual, lo cual llevó a Anthony Parton a suponer que podría haber sido Balla quien hablase al ruso del texto italiano o incluso le enviase el ejemplar que aquel guardaba en su biblioteca.²⁰ «Daremos esqueleto y carne a lo invisible, a lo

17 *Ibid.*, s.p. [p.2]: «Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'**infinito plastico apparente** e all'**infinito plastico interiore**. Questa visione che io ho chiamato **trascendentalismo fisico** (*Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; maggio 1911*) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti». «La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poichè nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia [...]» La negrita es suya. El «trascendentalismo físico» de Boccioni no dista demasiado de la clarividencia metafísica por la que abogaba Giorgio de Chirico. Véase capítulo correspondiente.

18 FAGIOLO, Maurizio, *Balla pre-futurista*, Roma: Bulzoni, 1968, p.31: «Raggi di Röntgen e loro applicazioni. Italo [*cognome illeggibile*]. Manuali Hoepli». Fagiolo, quien ya había publicado esta anotación del 5º cuaderno de apuntes de Balla un año antes en *Omaggio a Balla* (Roma: Bulzoni, 1967), añadía que ésta «è importante per l'interesse parascientifico di Balla».

19 TONTA, Italo, *Raggi di Röntgen e loro pratiche applicazioni*, Milan: Hoepli, 1898. Este no era el primer manual sobre rayos-x publicado en Italia. Después de publicar *Gli Antropofagi, La Terra Prima del Diluvio, Il Magnetismo, I Microbi, Il Socialismo o Il Spiritismo*, La Biblioteca Popolare E.Pietrocola dedicaba un número a los rayos-x en 1896: De CIUTIIS, M., *I Raggi Röntgen*, Nápoles: Biblioteca Popolare E.Pietrocola, 1896.

20 PARTON, Anthony, «**Russian Rayism**, The Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalia

impalpable, a lo imponderable, a lo imperceptible», proclamaban Giacomo Balla y Fortunato Depero en su manifiesto para la Reconstrucción Futurista del Universo.²¹ ¿Y qué hacían los rayos-x sino dar esqueleto y carne a lo invisible descargando de carne a lo visible? Balla sabía de rayos-x y sabía, por tanto, que la diferencia entre este tipo de luz reveladora de lo invisible y aquella reflejada por los cuerpos era únicamente una cuestión de intensidad; esto es, de la mayor o menor velocidad de vibración de unas ondas electromagnéticas que, por lo demás, son semejantes. Una cuestión de métrica. De la «rumorística de la vibración universal», como apuntaban Balla y Depero en el citado manifiesto.²² Entre 1912 y 1914, Giacomo Balla centró su atención en dar forma plástica a esta rumorística de la vibración universal a partir de la descomposición de las formas en movimiento, como hacía Boccioni, y de la descomposición de la luz en sus llamados *Dinamismos* y *Compenetraciones iridiscentes*, respectivamente.

No haremos aquí referencia, evidente y manida, a la cronofotografía de Marey con respecto a los dinamismos futuristas, pero sí a los textos de Arnaldo Ginna, versado en cuestiones mediúnicas y, como buen aficionado a la llamada fotografía de espíritus, conocedor de la flamante técnica de la radiografía.²³ Ginna consideraba que en la antigüedad, el ser humano disfrutaba de una percepción sintonizada, de manera inconsciente, con el mundo de lo espiritual y que el individuo moderno debía adquirir conciencia de ese estado de sintonía. Si Rimbaud decía «seamos videntes», Ginna precisaba «seamos *mediums* conscientes». Influidos por los textos de Ginna, Anton Giulio Bragaglia y Balla se interesaron por las emanaciones energéticas de los cuerpos, así como por el efecto de las imágenes residuales como forma de encarnar el dinamismo de los mismos, tanto en su desplazamiento como en la vibración atómica que les es

Goncharova. 1912–1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race?», *Leonardo*, vol.XVI, nº4, otoño 1983, pp.298-305, ver nota nº33, donde recoge la nota del cuaderno de Balla encontrada por Fagiolo. Parton sugería la relación entre las teorías y práctica rayonista y las teorías de la cuarta dimensión planteadas por Charles Howard Hinton y Petr Demyanovich Ouspensky en el camino que Larionov y Goncharova recorrieron entre 1912 y 1914 hacia la disolución de las formas.

21 BALLA, Giacomo, DEPERO, Fortunato, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de marzo 1915, s.p.: «Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile».

22 *Ibid.*: «La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale».

23 GINNA, Arnaldo, CORRA, Bruno, *L'Arte dell'avvenire*, Bologna: Beltrami, 1910. Entre sus lecturas destacaban Besant, Leadbeater, Papus, Steiner y Eliphas Lévi.

propia. Bragaglia incluso publicó un artículo sobre «la fotografía de lo invisible» en el que, como venía haciendo todo espiritualista y para-científico desde 1896, echaba mano del descubrimiento de Röntgen para argumentar su crítica escéptica a la ortodoxia científica y abogar por otro tipo de exploraciones de los aspectos de la realidad que escapaban a los moldes convenidos.²⁴ La radiografía, huella y molde de lo invisible sin parangón, daba pábulo a sus manías espiritualistas y a sus creencias en la posibilidad de registrar mecánicamente, lo cual entonces parecía equivaler a «objetivamente», toda suerte de emanaciones energéticas, auras y espíritus. Balla, menos esotérico que Bragaglia, estaba más interesado por dar forma plástica al dinamismo de los cuerpos. De hecho, Boccioni y el resto de futuristas no tardarían en sentenciar con insistencia que el «dinamismo plástico» no tenía nada que ver con el «fotodinamismo» cronofotográfico de ese «presuntuoso e inútil» de Bragaglia.²⁵ *Dinamismo de un perro con correa*, irreductible a una mera descomposición de las fases de un paseo, es una suerte de solapado de las imágenes residuales del correteo vivaz característico del teckel. Es el registro de su rastro: una confusa conjunción de las trazas que dejan el cuerpo apresurado del perrito, su correa bamboleante y los pies de quien le pasea.

Los viandantes de Balla parecen haberse cruzado por el camino con la señorita del *Boulevard Venus* pintada por Larionov dos años más tarde. La inquieta señorita no parece pasear, sino más bien contonearse, cadera va, cadera viene, guardando el equilibrio con la diestra mientras la izquierda empuña una sombrilla cuyo movimiento acompaña el ir y venir de la pierna, ora hacia delante, ora hacia atrás. Larionov daba otra vuelta de tuerca al dinamismo de Balla que, como apuntábamos de Boccioni a propósito de su escultura en bronce, no alcanza a liquidar la solidez de sus cuerpos ni a encarnar en pintura la visión de resultados análogos a los de los rayos-x de la que hacían gala. Le daba otra vuelta

24 BRAGAGLIA, Anton Giulio, «La fotografia dell'invisibile» (*Humanitas*, 21 de diciembre 1913), en *Fotodinamismo futurista* (Roma: Nalato, 1911), Turín: Einaudi, 1980, pp.247-255. En este texto, que los futuristas se negaron a publicar en las ediciones de *Poesia*, Bragaglia demandaba la superación de «la pedestre riproduzione fotografica del vero immobile o fermato in atteggiamento di istantanea» y liquidar la «oscena e brutale realistica statica» (p.7) en un bergsonian liberarse de la instantánea y dar forma a la movilidad de las formas. No obstante, a tenor de los reproches enconados del resto de futuristas, Bragaglia no tuvo ningún éxito en su intento por distinguir entre el fotodinamismo, la cronofotografía y el cine, que «non segna la sagoma del movimento ma lo suddivide, senza alcuna legge, con meccanico arbitrio, disintegrandolo e spezzettandolo, senza preoccupazioni estetiche di alcuna sorta per il ritmo» (p.7).

25 BOCCIONI, Umberto, «Dinamismo plastico», *Lacerba*, 15 de diciembre 1913. Boccioni ampliaría lo expuesto un año más tarde en *Pittura scultura futurista (dinamismo plastico)*, Milán: Edizioni Futuriste di *Poesia*, 1914, texto del cual regalaría un ejemplar dedicado a Apollinaire.

de tuerca, decimos, y presentaba a la señorita del boulevard como la mitología popular decía que habría de ser vista con rayos-x; es decir, con aquellas partes de su anatomía en las que el vidente dotado de tan particular visión concentrase su mirada, puestas al aire. En efecto, pantorrillas y muslos son visibles a través de una falda que se ha tornado transparente, e incluso sigue siendo visible su muslo izquierdo bajo la enagua. En su artículo, Parton iba aún más allá, considerando que también se observaba su tibia izquierda, aunque parece tratarse más bien del diseño florido o geométrico de sus medias.²⁶ Lo que sí transluce a través de la blusa encarnada es el pecho erizado de la señorita. Observándola, resulta inevitable pensar en la *Dulcinea* de Duchamp, tan desvestida como la de Larionov, pero más lozana. Normal: la una pasea por el boulevard, la otra lo habita, y el rostro de ésta dice que es así desde hace ya tiempo.

En el Manifiesto de Pintura Rayonista, firmado en Moscú en junio de 1913, Larionov aclaraba que «en términos puramente oficiales, el rayonismo procede de los siguientes principios: *La luminosidad debe su existencia a la luz reflejada (entre objetos en el espacio esto forma una especie de polvo coloreado) / La doctrina de la luminosidad. / Rayos radioactivos. Rayos Ultravioleta. Reflectividad*».²⁷ Los Rayonistas, como los Futuristas y los Vorticistas, consideraban el universo como un entramado de radiaciones electromagnéticas de las que la pintura debía ser superficie de registro y catalizador. Es decir que aquella miríada de radiaciones electromagnéticas no sólo quedaría recogida en las obras de arte, sino que éstas a su vez irradiarían, dejando su huella fosfénica impresa en la retina de quien las observase. La buena pintura, no necesaria ni exclusivamente de estos rusos, italianos y británicos, sino la buena pintura en general, reberbera e impresiona, literalmente. Larionov aclaraba que el Rayonismo era «la representación dramática de la pugna de las emanaciones plásticas irradiando desde todas las cosas a nuestro alrededor: el Rayonismo es la pintura del espacio revelado no por los contornos de los objetos, ni siquiera por su color formal, sino por el drama incesante e intenso de los rayos que constituyen la unidad de todas

26 PARTON, Anthony, «**Russian Rayism**», *op.cit.*, p.301: «the underwear is observed, but, more significantly, the subject's left leg bone, as she lifts it out of the right side of the painting, is keenly depicted». Parton insistía en la idea de que «X-rays produce the four-dimensional effect of transparency and the radioactive and ultraviolet rays already referred to in the 1913 rayist manifestos» (p.302).

27 LARIONOV, Mikhail, *Pintura Rayonista (Luchistskaya zhivopis, Moscú, junio 1913)*, en BOWLT, John E., *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Nueva York: Viking Press, 1976, pp.91-100, cita p.98. Bowlt recogía asimismo «Rayonistas y Futuristas. Manifiesto» (1912) y «Pictorial Rayism» (1914), en p.90 y pp.100-102 respectivamente.

las cosas».²⁸ Esta idea de que «todo está en todo», así como la necesidad de desarrollar una «conciencia cósmica» susceptible de percibir esa unidad y del papel determinante del artista como «clarividente» capaz de hacer ver lo que a otros les pasaba desapercibido, Larionov y Goncharova las tomaron, en buena medida, de los textos de Petr Demynovich Ouspensky.²⁹

Ouspensky, que también sabía de rayos-x, fue el divulgador y continuador de las teorías de Charles Howard Hinton acerca de la cuarta dimensión en Rusia, tal como Claude Bragdon lo estaba siendo en los Estados Unidos.³⁰ El filósofo y místico ruso atribuía al artista una «visión clarividente», fruto de una intuición extraordinaria, capaz de ver a través de los cuerpos opacos; es decir, la visión cuatridimensional para la cual los cuerpos tridimensionales serían transparentes y que sería ejemplificada mediante los rayos-x. «El artista ha de ser clarividente», decía: «Ha de ver lo que otros no ven; ha de ser un mago: debe poseer el poder de hacer ver a otros lo que ellos no ven por sí mismos, pero que él sí ve».³¹ «El arte», seguía diciendo, «puede ver más allá de lo que puede hacerlo la visión humana,

28 LARIONOV, Mikhail, «Le Rayonnisme Pictural», *Montjoie!*, nº4 (abril), nº5 (mayo), nº6 (junio), 1914.

29 OUSPENSKY, Petr Demyanovich, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World* (San Petersburgo, 1911), traducción de la segunda edición (1916) de Nicolas Bessaraboff y Claude Bragdon, Londres: Kegan Paul – Trench Trubner, 1922. Después del *Organum* de Aristóteles sobre el conocimiento de uno mismo y el *Novum Organum* de Bacon sobre el conocimiento de las cosas, Ouspensky planteaba el *Tertium Organum*, el Tercer Canon del Pensamiento, sobre el conocimiento cósmico. Este Tercer canon sería el nuevo sistema lógico que tendríamos que asimilar para concebir la realidad no ya como tridimensional sino cuatridimensional o n-dimensional; una conciencia expandida, una forma de «conciencia cósmica» propia de individuos dotados de una sensibilidad extraordinaria y con una comprensión profunda del universo. Ouspensky daba los pasos necesarios para alcanzar esa clarividencia propia del «superhombre» desarrollando la voluntad, la capacidad intelectual y fundamentalmente la intensidad de la capacidad intuitiva del individuo. El objetivo de Ouspensky era precisamente explorar los límites del conocimiento y de la intuición humana y extenderlos para alcanzar una nueva visión unitaria del cosmos en la cual ciencia y misticismo estarían combinadas. OUSPENSKY, Petr Demyanovich, «Superman» (*The Inner Circle*, San Petersburgo, 1913), en *A New Model of the Universe Principles of The Psychological Method and its Application to Problems of Science, Religion and Art*, Londres: Routledge – Kegan Paul, 1960, pp.113-147. Esta edición incluía su texto *The Fourth Dimension* (San Petersburgo, 1909), pp.67-112. OUSPENSKY, Petr Demyanovich, «A is both A and Not-A. Everything is both A and Not-A. Everything is All», *Tertium Organum*, op.cit., p.262. Malevitch fue otro de los célebres seguidores de las teorías de Ouspensky.

30 HINTON, C[harles] Howard, *A New Era of Thought*, Londres: Swan Sonnenschein, 1888; HINTON, Ch.H., *The Fourth Dimension*, Londres: Swan Sonnenschein, 1904.

31 OUSPENSKY, Petr Demyanovich, *Tertium Organum*, op.cit., p.145: «The artist must be a clairvoyant: he must see that which others do not see; he must be a magician: must possess the power to make others see that which they themselves do not see, but which he does see».

por ello, con respecto a ciertos aspectos de la vida, el arte puede hablar y tiene el derecho de hablar».³² En su retrato de la señorita del *Boulevard Venus*, Larionov comenzaba a hablar, balbuceante, de esta clarividencia del arte y del artista; una clarividencia análoga, como vemos, a aquella anhelada por los futuristas.

Guillaume Apollinaire se mostró entusiasmado con las obras que Goncharova y Larionov expusieron en la primera muestra rayonista en París, en junio de 1914. Para entonces Larionov había publicado «El Rayonismo Pictórico» en *Montjoie!*, con lo que Apollinaire debía estar al tanto de sus propósitos cuando escribió su crónica de la exposición para el *Paris-Journal*. Apollinaire elogiaba la audacia, espontaneidad y conocimiento de aquellos jóvenes cuyas pinturas ponían de manifiesto que estaban «al corriente de todas las novedades» científicas y estéticas y que le brindaban un «placer muy vivo y muy instructivo».³³ El elogio de Apollinaire a las pinturas presentadas por los rusos en la galería de Paul Guillaume no es baladí, pues la capacidad de generar momentos de intensidad susceptibles de transformar la visión y el pensamiento es propia sólo de esas obras de arte que reverberan, irradian e impresionan de las que hablábamos. «El nombre que cargan las escuelas no tiene más importancia que la de designar tal o cual grupo de pintores y de poetas», concluía Apollinaire en otra de sus crónicas a la exposición rayonista; «en todos hay el mismo deseo de renovar nuestra visión del mundo y de conocer el universo».³⁴

Menos emocionado se había mostrado Apollinaire en sus críticas a la exposición con que los futuristas habían hecho su *entrée* parisina en febrero de 1912.³⁵ A los italianos les habría encantado leer de mano del francés que sus obras de arte eran «como un imán hacia el que convergen todas las impresiones, todas las luces, toda la vida ambiente», pero esas palabras no irían dirigidas a

32 *Ibid.*, pp.161-162: «Art sees farther than merely human sight, and therefore concerning certain sides of life art can speak, and has the right to speak».

33 APOLLINAIRE, Guillaume, «Exposition rayoniste» (*Paris-Journal*, junio 1914), en *Œuvres en prose complètes, vol.II.*, edición, prefacio y notas de Pierre Caizergues y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p.786: enfatizaba que la obra de Larionov y Goncharova, que «est au courant de toutes les nouveautés», le brindaba un «plaisir très vif et très instructif».

34 APOLLINAIRE, Guillaume, «Expositions Natalie de Gontcharowa et Michel Larionov» (*Les Soirées de Paris*, julio 1914), en *Chroniques d'art, op.cit.*, pp.501-503, cita p.503: «Le nom que portent les écoles n'a aucune importance sinon celle de désigner tel ou tel groupe de peintres et de poètes. Mais, chez tous, il y a le même désir de renouveler notre vision du monde et de connaître enfin l'univers».

35 *Les Peintres futuristes italiens* [cat.], París: Bernheim Jeune, 5 – 24 de febrero 1912: ver prefacio «Les exposants au public».

ellos.³⁶ Apollinaire consideraba que la pretensión manifestada por los italianos de pintar «la simultaneidad de los estados del alma» constituía «la originalidad y el fracaso de su pintura»;³⁷ la una por querer «reproducir el movimiento» y el otro porque tal pintura de estados del alma «es la pintura más peligrosa que se pueda imaginar».³⁸ Lo cierto es que aquello que Apollinaire apreciaba más que todo de las pinturas de los futuristas no era la pintura misma sino sus títulos, porque era nada más, y nada menos, que en éstos donde se encarnaba el «estilo del movimiento» preconizado por los italianos;³⁹ ese «dinamismo plástico» con que querían dar forma plástica a la «nueva sensibilidad» que encarnaban y que era deudor de los planteamientos acerca de una percepción visual, táctil y motriz expuestos por Henri Poincaré, otro entusiasta de los rayos-x, en *La Ciencia y la hipótesis*.⁴⁰ En esos *Dinamismos, Simultaneismos e Interpenetraciones iridiscentes*,

36 APOLLINAIRE, Guillaume, «Expositions Natalie de Gontcharowa et Michel Larionov», *op.cit.*, p.502: «L'œuvre d'art telle que la conçoivent Larionov et les rayonnistes des arts plastiques ou des lettres russes est comme un aimant vers quoi convergent toutes les impressions, toutes les lumières, toute la vie ambiante». Como en su crónica del *Paris-Journal*, elogiaba «une esthétique où les grandes vérités de l'art scientifique d'aujourd'hui si satisfaisantes pour l'esprit s'allient aux subtilités attrayantes de l'art oriental» (p.502); que «le mouvement dans son art est une danse rythmée par l'enthousiasme» (p.502); y que «ici, la lumière qui constitue les œuvres d'art arrive à exprimer les sentiments les plus subtils, les plus hilares, les plus cruels de l'humanité moderne» (p.502).

37 APOLLINAIRE, Guillaume, «La Vie Artistique. Les peintres futuristes italiens» (*L'Intransigeant*, 7 de febrero 1912), en *Chroniques d'art, op.cit.*, pp.271-272, cita p.271: «La simultanété des états d'âme dans l'oeuvre d'art: voilà le but enivrant de notre art» [tomado de «Les exposants au public»]. Cette déclaration des peintres futuristes italiens dit l'originalité et le défaut de leur peinture».

38 APOLLINAIRE, Guillaume, «Chroniques d'art. Les futuristes» (*Le Petit Bleu*, 9 de febrero 1912), en *Chroniques d'art, op.cit.*, p.273-279, cita p.275: «L'originalité de l'école futuriste de peinture, c'est qu'elle veut reproduire le mouvement». «Ils veulent peindre des états d'âme. C'est la peinture la plus dangereuse que l'on puisse imaginer» (p.277). Apollinaire debió encontrar más acertado el texto de Boccioni *Pittura scultura futurista (dinamismo plastico)*, Milán: Edizioni Futuriste di «Poesia», 1914, donde Boccioni basculaba hacia este movimiento continuo, *durée y unanimisme*.

39 BOCCIONI, Umberto, *Manifesto Tecnico della scultura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 abril 1912, s.p. (p.2): «In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando lo stile del movimento».

40 POINCARÉ, Henri, *La Science et l'Hypothèse*, París: Ernest Flammarion, 1902. Poincaré distinguía entre *espace visuel pur*, que sería la imagen plana que vemos en la retina, y el *espace visuel complet*, tridimensional, que aparece «par l'effort d'accommodation et par la convergence des yeux» (p.71) como «un continu physique à quatre dimensions» (p.72). Al espacio visual, sumaba el espacio táctil y el espacio motor que, dado que cada músculo genera una sensación espacial, «aurait autant de dimensions que nous avons de muscles» (p.73). Este «espace représentatif, sous sa triple forme, visuelle, tactile et motrice, est essentiellement différent de l'espace géométrique» (p.74) y, a diferencia del espacio geométrico, no es ni homogéneo, ni isotrópico, ni tiene un número de dimensiones determinadas; es decir que el espacio de nuestras representaciones, no es una categoría absoluta sino dependiente de nuestras capacidades perceptivas, así como de las

en los cuales translucían las tesis de Bergson secundadas por Romaines acerca de la intuición y la *durée*, Apollinaire observó que el arte nuevo que se hacía en Francia podía elevarse de «melodía» a «sinfonía».⁴¹

Pliegues y repliegues de la realidad

Si los títulos de las pinturas futuristas eran lo mejor de éstas, podríamos decir que los títulos de los poemas de Romaines, de los cuales Apollinaire consideraba que los italianos parecían haber tomado los suyos, también eran lo mejor de aquellos. *El presente vibra*, *De rayos que no se ven* y *A pesar de los muros* son los muy elocuentes títulos de los tres primeros poemas que componen *Dinamismo*, el tercer capítulo de la primera parte de *La vie unanime*.⁴² El primer enunciado evoca tanto el planteamiento bergsoniano de la «supervivencia del pasado» en el presente como la sucinta y luminosa apreciación hecha por Jean d'Udine dos años más tarde acerca de que «la vida es vibrar»;⁴³ y, basculando de la filosofía y la fisiología a la física, también remite a la flamante noción de la realidad como un entramado de vibraciones de ondas electromagnéticas, lo cual nos conduce al segundo y al tercer enunciado, *De rayos que no se ven* y *A pesar de los muros*, en los que las resonancias radiológicas son clamorosas.

No era en pintura donde acertaba a encarnarse el dinamismo plástico de los futuristas italianos, ni donde translucía más vivamente la doctrina de la luminosidad de los rayonistas rusos, ni donde se evidenciaban inopinablemente la evolución creadora bergsoniana y el dinamismo unanimista de Romaines,

convenciones culturales y de representación que también las coartan y limitan. De aquí que Poincaré considerase el espacio como una noción «cualitativa» tremendamente contingente y que la forma plástica que se le da es el producto conjugado de la intuición –de la sensibilidad extraordinaria del artista– y de la conciencia. Henri Poincaré fue quien presentó el descubrimiento de Röntgen ante la Academia de las Ciencias francesa en enero de 1896. Ver anexo de publicaciones periódicas contemporáneas al descubrimiento.

41 *Ibid.*, p.278: «En somme, l'art nouveau qui s'élabore en France semble ne s'en être guère tenu jusqu'ici qu'à la mélodie et les futuristes viennent nous apprendre –par leurs titres et non par leurs œuvres– qu'il pourrait s'élever jusqu'à la symphonie».

42 ROMAINES, Jules, *La vie unanime*, op.cit., pp.79-80: *Le présent vibre*, *Des rayons qu'on ne voit pas* (pp.81-83) y *Malgré les murs* (pp.84-86).

43 BERGSON, Henri, *L'Évolution Créatrice*, op.cit., pp.3-7: sobre la *durée*, la «survivance du passé» (p.5) y la naturaleza artística de los individuos que «nous nous créons continuellement nous-mêmes» (p.7). UDINE, Jean d' [Albert Cozanet], *L'Art et le geste*, París: Félix Alcan, 1910, p.3: «Vivre c'est vibrer».

sino en la danza; y particularmente en las danzas de la *Fée électricité*, donde las preocupaciones estéticas, científicas, filosóficas y místicas de unos y otros quedaban resueltas maravillosamente. Stephen Kern, uno de los primeros historiadores en apuntar que «los futuristas vieron los rayos-x como otro dispositivo que rompía las viejas formas que tanto detestaban», señalaba precisamente que los juegos de luces en las danzas de Loïe Fuller «creaban líneas de fuerza luminiscentes, como si una pintura futurista hubiese cobrado vida».⁴⁴ Así debieron verlo Balla, Gino Severini, Marinetti y el resto.

El joven Balla fue uno de los miles de visitantes de la Exposición Universal de 1900 que acudieron al teatro consagrado a Loïe Fuller y uno de los miles que quedó embriagado por sus mágicas danzas luminiscentes.⁴⁵ Dos décadas

44 KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983, p.185: «The Futurists saw x-ray as but one more device that broke up the older forms they so detested». Kern recogía el «Who can still believe in the opacity of bodies?» del Manifiesto Técnico de Pintura Futurista. «Loie Fuller exploited the new lighting techniques by projecting beams of colored light onto herself as she danced. For a dance called *Radium* light flashed on her costume painted with a luminous substance to give off a phosphorescent glow. [...] While light played on her body, she also twirled colored banners attached to sword-length poles to extend her body into space. The combination of light and flags created luminescent force-lines, as though a Futurist painting had come to life» (p.199). Bettyann-Holtzmann Kevles también señalaba el interés de La Loïe y de Isadora Duncan por los rayos-x. KEVLES, Bettyann-Holtzmann, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 1997, p.119: «The American dancers Isadora Duncan and Loie Fuller, continúa Kevles, were convinced that the new technologies like X-rays would interact with the arts». GARELICK, Rhonda, *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton: Princeton University Press, 2007, p.209, *passim*: «[Loïe Fuller] loved to incorporate into performances anything that can bring to our vision those things we cannot see [palabras de Fuller] –images produced by X-rays, telescopes, microscopes, and, especially, radium».

45 LISTA, Giovanni, «La Fée lumière», en *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, París: Somogy Éditions d'Art – Stock, col. «Librairie de la danse», 1994, pp.327-360. Tres pabellones ineludibles en la Exposición Universal, «très marquée par la magie lumineuse des danses fullériennes» (p.330), fueron el palacio de la Danza, el de la Electricidad y el de la Óptica, que contaba, entre otras, con una «salle Camille Flammarion» y una «salle Röntgen» con visiones astronómicas y radiológicas de las que Loïe, amiga del francés y entusiasta de la ciencia reveladora de lo invisible, debió disfrutar (p.331). Lista menciona la visita de Severini y cómo él «fournira de nouveaux développements aux recherches de Loïe Fuller dans son travail pour la scène» (p.358). El autor se refería a *Feux d'artifice*, que Loïe llevó a escena en 1914 y dejó encandilado a Diaghilev, quien solicitó a Balla una versión escenográfica de aquellos juegos lumínicos y que éste resolvería un año más tarde con una sofisticada fuente de luz situada en el centro de la escena (p.501). *La Danse d'acier*, de 1909, también sirvió de inspiración a Arnaldo Gina para la secuencia «Danza del esplendor geométrico» de la desaparecida *Vita futurista*, rodada en 1916 (p.643). Lista aludía también a Severini, quien, dice, dedicó «plusieurs de ses tableaux aux danses fullériennes saisies comme «visions analogiques» associant le corps en mouvement de la danseuse et l'image sublimée de la nature» (p.358).

más tarde, Balla aún las recordaba en dibujos en el aire, y de aire, como una revolucionada esculturita de alambre dedicada a la celebrada *Danse serpentine*.

El 1 de julio de 1914 aparecía publicada en las páginas de *Lacerba* la primera tentativa de *letteratura-pittura* de Severini, aunque, para pasmo del autor, su *Bailarina = mar* había sido rebautizada como *Danza Serpentina*. Severini no tardó en acusar a Marinetti del nefasto cambio con el que su analogía impersonal entre el metamorfismo de la bailarina y el de la mar había pasado a remitir inequívocamente a una de las danzas más celebradas de Loïe Fuller. En defensa de Marinetti diremos que Severini había realizado una serie de óleos cuyos títulos son sutiles variaciones de lo mismo y que, dado el carácter originario de estos *dipinti parolibri*, pudo ser simplemente un intento de distinguirla de aquella. Sin mencionar que las onomatopeyas y las palabras con las cuales Severini compuso su «ideograma futurista», dotadas de valor plástico, sonoro y analógico, conducían a intuir las danzas eléctricas, vibrantes y centelleantes de La Loïe, flotando sobre las luces proyectadas bajo los suelos de vidrio ideados por ella, girando iluminada en derredor por focos eléctricos con filtros de colores, desplegando y replegando vaporosos vestidos interminables sobre los que proyectaba imágenes tomadas al microscopio y con rayos-x o que brillaban verdosos teñidos con soluciones de radio.⁴⁶ En la esquina inferior izquierda y en apretada caligrafía, Severini escribía «Exasperación luz X», «rapidísimos pasos zig zag», «BRILLA BRIILLA BRIIILLA», avanzando hacia el vórtice, «PROFUNDIDAD ESPIRAL», «Ojos espectadores», «GIRO RAPIDÍSIMO», «VERDE VERDÍSIMO» y, fulgurante, «PENETRACIÓN LUMINOSÍSSIMA SZSZSZSZS».⁴⁷

Marinetti, por su parte, en el Manifiesto della Danza Futurista de 1917, aclaraba a quien tuviese alguna duda respecto a sus querencias que «nosotros futuristas preferimos a Loïe Fuller y el *cakewalk* negro» por su utilización de la luz eléctrica y su mecanicismo.⁴⁸ A la luz de la amistad que unió a Gabriele

46 BOHN, Willard, «Gino Severini and Futurist Ideography: Danzatrice = Mare», *MLN*, vol. CIX, n°1, enero 1994, pp.27-48. Bohn argumenta que lo que Severini presentaba eran faros, una hélice de aeroplano y la bala silbando de un Mauser, un rifle alemán muy apreciado por su precisión. En efecto, Severini escribe «PALLA MAUSER SIBILO LACERAZIONE», «BALA MAUSER LACERACIÓN SILBANTE», pero ¿por qué desechar una analogía de la danza en beneficio de una analogía bélica y empobrecer la capacidad evocadora y dialéctica del «tentativo di letteratura pittura» de Severini?

47 «Exasperazione luce X», «rapidissimi passi zig zag», «BRILLA BRIILLA BRIIILLA», «PROFONDITA SPIRALE», «occhi spettatori», «GIORAPIDISSIMO», «VERDEVERDISSIMO», «PENETRAZIONE LUMINOSISSIMA SZSZSZSZS».

48 MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifesto della Danza Futurista* (1917): «Noi futuristi

D'Annunzio con la *Dame phosphorescente* desde 1902, el vituperio lanzado por aquel a Marinetti, «ese idiota fosforescente», se torna un elogio desconcertante.⁴⁹ Si Marinetti proclamaba preferir a toda otra presentación del movimiento la danza de Loïe Fuller y el *cakewalk* negro era, se entiende, a una por la luz eléctrica y al otro por los mecanicismos; porque el «cuerpo multiplicado ideal» de la Fuller en danza futurista elogiado por Marinetti no era uno de esos cuerpos audazmente descoyuntados por aquellos que comenzaron satirizando la «alta cultura» de los señoritos sureños al son de banjos, guitarras y saxofones. En términos bergsonianos, el cuerpo de La Loïe sería paradigma y origen del sentimiento de la gracia, que nos arrastra y sumerge en la *durée*, y el de los negros excéntricamente dislocados, por su parte generador de risa. Bergson entendía que la gracia, el más simple de los sentimientos estéticos, no era otra cosa que «la percepción de una cierta ligereza, de una cierta facilidad en los movimientos» que «se preparan los unos a los otros», se dejan prever y hacen creer que uno es quien mueve los hilos de esa marioneta imaginaria.⁵⁰ Una gracia fabulosa

preferiamo Loie-Füller e il *cake-walk* dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità)». Hablando de la pintura de Picabia y, en esta ocasión sí, pudiendo haberlo hecho de la de los italianos, Apollinaire señalaba que, dado que deseaba un arte de la movilidad, podría abordar medios nuevos como hizo La Loïe. APOLLINAIRE, Guillaume, «Francis Picabia», *Méditations esthétiques*, en *Œuvres en prose complètes, vol.II., op.cit.*, p.46: «Picabia qui semble souhaiter un art de la mobilité, pourrait abandonner la peinture statique pour aborder maintenant des moyens nouveaux (comme fit la Loïe Fuller)».

49 LISTA, Giovanni, «La Dame phosphorescente», en *Loïe Fuller, op.cit.*, pp.309-325. Sobre su amistad con D'Annunzio, ver p.428, *passim*. La mano de D'Annunzio, con quien La Loïe mantuvo relación epistolar hasta su muerte, se contaba entre aquella que conformaban una muy particular colección de moldes en yeso de las manos de amigos como Camille Flammarion, Marie Curie, Auguste Rodin, Pierre Roche o la reina Élisabeth de Bélgica que Loïe atesoraba en su residencia de Neuilly (pp.600-601). La invectiva a Marinetti era recogida por Ángel González en un ensayo sobre los italianos. GONZÁLEZ, Ángel, «Ya vuelven los italianos, madre...» (1990), en *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2000, pp.267-273, cita p.267.

50 BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (París: Félix Alcan, 1889), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige», 2007, pp.9-10: El sentimiento de la «grâce», el más simple de los sentimientos estéticos, «ce n'est d'abord que la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs. Et comme des mouvements faciles sont ceux qui se préparent les uns les autres, nous finissons par trouver une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir. Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. [...] Le rythme et la mesure, en nous permettant de prévoir encore mieux les mouvements de l'artiste, nous font croire cette fois que nous en sommes les maîtres. Comme nous devinons presque l'attitude qu'il va prendre, il paraît nous obéir quand il la prend en effet; la régularité du rythme établit entre lui et nous une espèce de communication, et les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire. Même, si elle s'arrête un instant,

semejante encontraba Heinrich von Kleist también en los bailarines y, aún más, en las marionetas.⁵¹ El contrapunto al transformismo fluido e ingrátido de las danzas de Loïe Fuller serían los movimientos aparentemente desmandados del *cakewalk*, con sus dislocaciones articulares y sus respingos sincopados, donde se revelaba «lo mecánico en lo vivo» y que resultaban inopinadamente cómicos.⁵²

Como Bergson, Fuller repudiaba la concepción tradicional del tiempo y del movimiento como una sucesión de instantes estáticos y se esmeró en alisar los pliegues de aquella contigüidad para tornarlos continuidad y unidad de los sucesivos estados de las formas, los tiempos, los estilos artísticos, los estados de ánimo. El devenir de las formas que Bergson ponía en palabras con maestría en el cuarto capítulo de *La evolución creadora* era encarnado por la dama fluorescente con el ir y venir de sus interminables metros de gasas, tafetanes, organdís y muselinas, finísimas dermis de las que se desprendía y con las que volvía a prenderse siendo continuamente otra. «La vida es una evolución», decía Bergson; «nosotros concentramos un periodo de esta evolución en una vista estable que llamamos forma y, cuando el cambio es lo bastante considerable para vencer la feliz inercia de nuestra percepción, decimos que el cuerpo ha cambiado de forma. Pero, en realidad, el cuerpo cambia de forma a cada instante. O, más bien, no hay forma, puesto que la forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo que es real es la transformación continua de la forma: la forma no es sino una instantánea

notre main impatientée ne peut s'empêcher de se mouvoir comme pour la pousser, comme pour la replacer au sein de ce mouvement dont le rythme est devenu toute notre pensée et toute notre volonté. Il entra donc dans le sentiment du gracieux une espèce de sympathie physique, et en analysant le charme de cette sympathie, vous verrez qu'elle vous plaît elle-même par son affinité avec la sympathie morale, dont elle vous suggère subtilement l'idée».

51 KLEIST, Heinrich von, *Sobre el teatro de marionetas*, en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, prólogo, traducción y notas de Jorge Riechmann, Madrid: Hiperión, 1988, pp.27-36. Ensayo publicado del 12 al 15 de diciembre de 1810 en el *Berliner Abendblätter*, periódico editado por el propio Kleist. «Cada movimiento, dijo [«el señor C...» con quien se había encontrado en un parque en «M...» en el invierno de 1801 y que era primer bailarín de la ópera de la ciudad desde hacía poco], tenía su centro de gravedad; bastaba con gobernar éste, en el interior de la figura; los miembros, que no eran sino péndulos, por sí mismos seguían el movimiento de manera mecánica». (p.28). Frente a los bailarines, las marionetas «tienen la ventaja de ser *ingrávidas*» y, a diferencia de aquellos, «necesitan el suelo sólo para *rozarlo*» (p.32), con lo que «hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana» (p.36); además, los títeres carecen de toda conciencia, lo cual sólo es comparable a la «conciencia infinita» de los dioses.

52 BERGSON, Henri, «Le Rire», *La Revue de Paris*, 1 de febrero 1900, pp.513-544 (1º de tres artículos publicados en *La Revue de Paris* el 1 de febrero, 15 de febrero y 1 de marzo de 1900, estos dos en pp.759-790 y pp.146-179 respectivamente, recopilados en *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, París: Félix Alcan, 1924), cita p.526, pássim: «*Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique*». La cursiva es suya. Lo cómico es «*du mécanique plaqué sur du vivant*» (p.530).

tomada de una transición». ⁵³ Bergson planteaba que pretender comprender el movimiento como la suma de instantes que no son más que cortes inmóviles del mismo era un cómodo error, aunque la manera más adecuada de comprender la *durée* era hacerlo precisamente a partir del movimiento entendido como un corte móvil de la misma. Dejarse arrastrar por el movimiento de la danza sería experimentar, gracias a uno de estos cortes extensivos, la dialéctica de las formas pasando sin pausa de una a otra. La Loïe, iniciada en los *misterios* de la luz y entusiasta de todo descubrimiento científico revelador de lo invisible, brindaba esas ocasiones en las que sumergirse en el dinamismo de la realidad.

En un manuscrito inédito titulado *Conferencia sobre el Radium*, fechado en 1911, Loïe Fuller recordaba cómo su entusiasmo por la radioactividad había surgido en el laboratorio neoyorkino de Thomas Alba Edison en 1896. ⁵⁴

53 BERGSON, Henri, *L'Évolution Créatrice*, op.cit., capítulo IV: *Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique. Coup d'œil sur l'histoire des systèmes. Le devenir réel et le faux évolutionnisme*, epígrafe «Le devenir et la forme»: «[...] la vie est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme, et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'heureuse inertie de notre perception, nous disons que le corps a changé de forme. Mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme: la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition».

54 LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller*, op.cit., pp.248-249, cita p.248: «Toujours à la recherche de nouveaux effets rendus possibles par le progrès scientifique, Loïe venait de rencontrer, à sa demande, à New York, Thomas A. Edison». «Edison lui montra les effets que l'on pouvait obtenir avec «les quantités infinitésimales de radium contenues dans les sels phosphorescents. En mettant des gouttes de sel sur une robe noire, cela devenait des larmes. La robe disparaissait et seulement les lumières restaient» (*ibid.*). La dame phosphorescente aparecía así como un cuerpo luminoso y evanescente sobre la escena. En 1898 los Curie descubrían el radio y ella una nueva obsesión: teñir sus tafetanes con aquella sustancia luminiscente. Los primeros frutos de sus experimentos se vieron en *El vuelo de las mariposas (Radium)* en enero de 1901 en el Coliseum Theatre de Londres, pero la *Danza del radio* no sería presentada hasta 1904, en la medianoche del 25 de mayo, en un espectáculo privado en el Théâtre Sarah-Bernhardt de París con el que homenajeó a sus queridos y admirados Pierre y Marie Curie (p.623). Además del radio, los Curie revelaron a La Loïe las maravillosas propiedades de la luz ultravioleta, descubierta por su colega alemán Johan Wilhelm Ritter en 1801. Lista recoge las palabras emocionadas de Fuller: «Le violet est appelé *ultra-violet* lorsque cette couleur est doublement intense et doublement invisible. De façon à me démontrer le rayonnement et l'importance des rayons de lumière *ultra-violets*, le professeur Curie plaça, sur le chemin du rayon, un verre transparent, rempli d'eau. Le verre et l'eau, tous les deux, furent illuminés d'une lumière bleue foncée. Ensuite il laissa glisser quelques grains de poudre dans l'eau qui tombèrent lentement au fond du bol sans se mélanger et je pus voir alors que ces grains de poudre, non seulement conservaient leur intégrité, mais que tout en étant illuminés, ils n'étaient pas d'une couleur violette, comme on aurait pu le croire. Cette expérience m'a frappé très fortement, car dans la nature des choses la lumière colorée transformerait, ou devrait transformer dans sa propre couleur, toutes les choses qu'elle touche, ou alors, dans une autre couleur, par exemple, si l'objet est en or, la couleur

Desde enero de 1896, Edison había volcado sus atenciones en el extraordinario descubrimiento de Röntgen, del cual, como inventor más que científico, supo sacar pingües beneficios a golpe de patente. Uno de los primeros dispositivos que el célebre inventor desarrolló en su laboratorio de Menlo Park fue el fluoroscopio, en formato fijo y portátil; éste último, cuya versión francesa era la *lorgnette humaine*, con un apelativo, éste de «impertinentes humanos», menos científico aunque no menos pertinente, sería el que Edison mostró a La Loïe.

«El señor Edison me condujo a una sala oscura donde me mostró los rayos-x. Para aquellos pocos que no los hayan visto, explicaré a qué se parecía aquello. Era una cajita con un mango debajo –como el de los dispositivos estereoscópicos– solo que con un tope encima, con lo que estaba completamente cerrada. De inmediato quise saber qué había dentro de la caja. Bueno, en vez de una imagen, dentro había una pared de algo blanco que parecía como si hubiesen pegado sal de mesa por encima. Fuera de la caja –sostenido justo por detrás– había una especie de pequeña lámpara eléctrica verde, o al menos la luz en el tubo era verde. Hasta que esta luz se encendió, todo parecía estar oscuro dentro de la caja. Entonces el señor Edison me explicó que la pared de la caja estaba cubierta con sales fosforescentes que absorbían la luz como la arena el agua, y se iluminaron. Esta curiosa luz me hechizó. No era el esqueleto de mi mano lo que me interesaba, era la luz que llenó mi carne cuando puse mi mano entre el tubo eléctrico y el aparato estereográfico e hizo aparecer la carne en torno a los huesos como un velo».⁵⁵

devrait le changer en rouge vif. Naturellement, si l'objet était blanc, il deviendrait, traversé par un rayon de lumière violette, d'un beau violet. Mais cette poudre, qui ressemblait à du soufre, ne fit aucun changement lorsqu'elle tomba au fond du bol en traversant les rayons violets. En un instant, je réfléchis comment je pourrais transférer les merveilleux éléments de ce poudre, comme force et résistance, à une robe, de façon à pouvoir le montrer au monde. J'ai donc demandé au professeur Curie de me donner un peu de sa poudre, ce qu'il fit. Le laborieux travail qui suivit, pour lequel j'eus recours à l'aide des plus savants chimistes de notre époque, ne serait pas intéressant à raconter. Il suffit de dire que j'ai réussi. Et pour bien démontrer que les rayons de lumière ultra violette sont actuellement projetés sur la robe, je possède une écharpe qui est tour à tour transformée d'une couleur dans une autre, tandis que la robe résiste tous les efforts faits pour changer sa couleur, et reste insensible à tous les rayons de lumière. Et voilà pourquoi, bien que la robe ne devienne jamais violette, j'appelle cette danse, *La Danse ultra violette*» (pp.324-325). Lista añadía que «en ce qui concerne le radium, en revanche, les Curie expliquèrent à Loïe que cet élément chimique était pratiquement impossible à appliquer. La danseuse américaine dut se contenter de travailler encore avec des sels phosphorescents dont elle ne cessait d'améliorer les effets lumineux» (p.325).

55 FULLER, Loïe, *Lecture on Radium* (1911), en *Notebooks and letters, 1907-1911* (1 caja que contiene esencialmente dos cuadernos, *Lecture on Radium* y *Prelude to Light*, digitalización del manuscrito inédito disponible en la New York Public Library of the Performing Arts, signatura NYPY99-A0), pp.1A-19A, cita pp.2A-3A: «Mr.Edison took me into a dark room where he showed me the X ray./ For the benefit of those few who have not seen it, I will explain what the thing that

Fuller apuntaba que era la luz –verde verdísima, como decía Severini– la que la había hechizado. En efecto, la obsesión de la Fuller por la luz y su descomposición cromática, que ella decía ver «como en un kaleidoscopio» a través del prisma de sus ojos, es proverbial. No obstante, lo es también su obsesión por los aspectos invisibles de la realidad que la ciencia y la tecnología estaban poniendo en evidencia. En su biografía de la bailarina, Rhonda Garelick enfatiza justamente «su interés científico por penetrar bajo la superficie de la apariencia para aprender lo que yace debajo. Su fascinación por todo tipo de gadgets ópticos –telescopios, microscopios, máquinas de rayos-x– testimonia su amor por el mundo «interior»». ⁵⁶ Esta fascinación por sacar a la luz lo que late bajo la epidermis de las cosas, o simplemente más allá de lo que alcanza la vista, le llevaría a proyectar sobre las interminables gasas de sus vestidos y sus telones de fondo imágenes astronómicas, microscópicas y radiográficas. ⁵⁷

I saw looked like./ It was a little box with a handle underneath –just like that in which we see stereoscopic views, only there was a top on it, so that it was all enclosed. I at once wanted to know what was inside of this box, well inside of it instead of a picture, there was a wall of something white that looked as if table salt had been pasted over it./ Outside of the box –held just back of it– was a tiny electrical sort of green lamp, at least the light in the bulb was green./ Until this light was turned on all appeared to be dark inside the box./ Then Mr.Edison explained to me that the wall in the box was covered with phosphorescent salts which absorbed light as sand does water, and they became luminous./ This curious light held me spellbound./ It was not the skeleton of my hand which interested me, it was the light that filled through my flesh when I lied my hand between the electric bulb and the stereographic –and made the flesh all around the bones appear to be a veil». Un periodista británico recordaba en enero de 1911 la conferencia sobre el radio con que La Fuller ilustró las «luminous dances» que estaba presentando. ANÓNIMO, «New Luminous dance. Loie Fuller invents a New Dress that Lights up a Theatre», *The New York Times*, 5 febrero 1911, p.C3 (sección Cable News): Londres, 28 enero. «Miss Loie Fuller, the inventor of *luminous dances*, is now in London lecturing on «Radium» and «demonstrating» a new dress, the result of her study of phosphorescent salts. This dress emits as much light as is necessary for any person in the audience to be able to read a paper without the slightest strain on his eyes. In fact, the light is intense enough to illuminate a whole theatre. It is at first a deep violet, which changes to blue, and finally becomes a dazzling white».

56 GARELICK, Rhonda, *Electric Salome*, *op.cit.*, p.178: «Fuller performed interiority in metaphorical as well as visual fashion. As we have seen repeatedly, she had a scientist's interest in penetrating beneath the surface of appearance to learn what lies beneath. Her fascination with all manner of optical gadgets –telescopes, microscopes, X-ray machines– testified to her love of the «interior» world».

57 *Ibid.*, p.53: «This love of seeing the formerly unseeable led Fuller to enhance her performances with glimpses into such realms as astronomy and biology». Empleando fotografías de la luna tomadas con ayuda de un telescopio impresas en plaquitas de vidrio de linternas mágicas y proyectándolas sobre la incomparable pantalla de gasa de sus vestidos. «In her high modernist *Danse d'acier* (1914, music by Florent Schmitt), Fuller used a large canvas backdrop onto which she projected abstract, geometric shapes (reminiscent of works being created during this time by artists such as Malevich) alongside laboratory photographs of cancer cells and the skeletons of fish,

En sus danzas, aquellos interiores emergían y se replegaban como dermis finísimas de las que se desprendía y con las que se prendía de nuevo rítmica e incesantemente. Así es como precisamente la veía Stéphane Mallarmé, como «fuente inagotable de sí misma», un cuerpo en continuo devenir que se crea y se destruye incesantemente, que es y que no es, dinamismo e indefinición puros, sin un exterior ni un interior demarcado, transparente y radiante.⁵⁸ «La bailarina *no es una mujer que baila*», decía años antes, porque ni es una mujer, ni baila;⁵⁹ es una «reveladora inconsciente» que «te revela, a través del último velo que siempre queda, la desnudez de tus conceptos y silenciosamente escribirá tu visión a la manera de un Signo, que ella es», como una incomparable maestra de *shodô* que dibuja sus *haikus*, como debe ser, con todo su cuerpo en el espacio.⁶⁰ Mallarmé no era el único consciente de que la danza, como la pintura y toda arte que se quiera dinámogena, que quiera educar el sentido de la visión y del espacio, ha de dar a ver lo que siendo visible nos pasaba desapercibido, lo que estando a la vista sólo podíamos intuir y entrever pues tan pronto el velo que las cubría se retira vuelve a ocultarlas tan etéreo como implacable: maravillosas metamorfosis del pensamiento que no eran entonces, ni son ahora, otra cosa que juegos de visibilidad, invisibilidad y reversibilidad de las cosas.

all awash in silver light» (pp.53-54). Fuller empleaba imágenes de «bodily interiors –particularly images of cell pathology» (p.54).

58 MALLARMÉ, Stéphane, *Autre Étude de Danse. Les fonds dans le ballet* («Considérations sur l'art du ballet de La Loïe Fuller», *The National Observer*, 13 de marzo 1893), en *Œuvres complètes*, edición al cuidado de Georges Jean-Aubry y Henri Mondor, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, pp.307-309: «Or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique !) est, uniquement, le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits de jupe ou d'aile, instituant un lieu. L'enchantresse fait l'ambiance, la tire de soi et l'y rentre, par un silence palpité de crêpes de Chine» (pp.308-309). «La Loïe Fuller, fontaine intarissable d'elle-même» (p.311).

59 MALLARMÉ, Stéphane, *Ballets* (1886, recogido junto a otros ensayos en *Crayonné au Théâtre*, 1887), en *Œuvres complètes, op.cit.*, pp.293-351, cita p.304: «la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme* mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer, dans la rédaction : poème dégage de tout appareil du scribe».

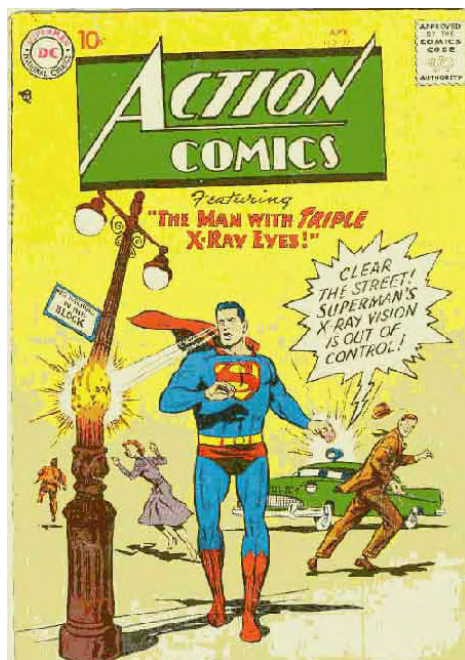
60 *Ibid.*, pp.307-308: «[...] pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice, ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur d'abord *de ton poétique instinct*, n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes: alors, par un commerce dont son sourire paraît verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est».



Cartel de X. *The man with the x-ray eyes*, dirigida por Roger Corman en 1965.



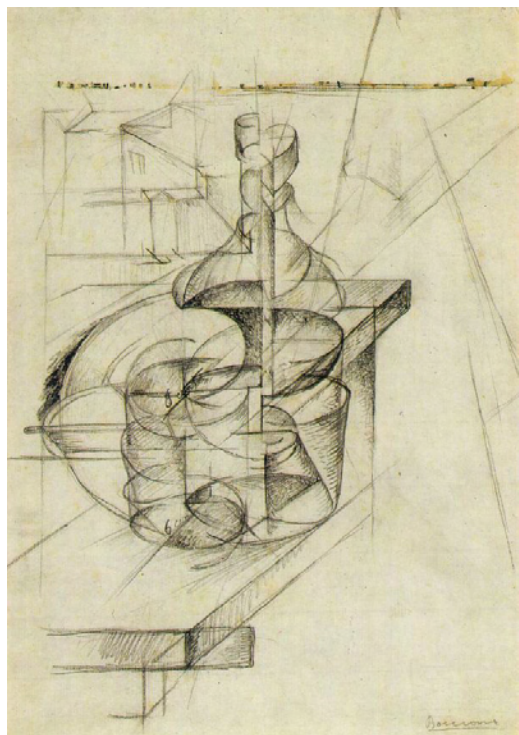
Fotogramas de X, con el Dr.Xavier siendo todavía un científico reputado, ciego y vidente en una barraca de feria, con una visión supervisión radioscópica que llega a visión cósmica.



W. Boring, S. Kaye, «The man with triple x-ray eyes!», *Superman*, nº227, abril 1957.



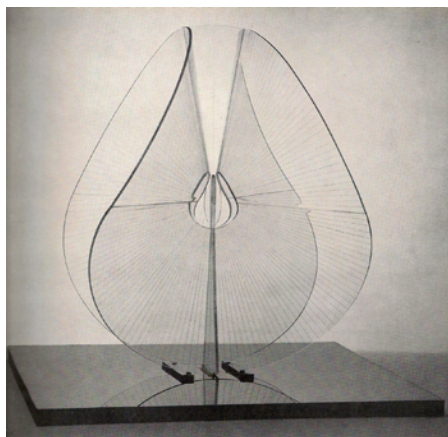
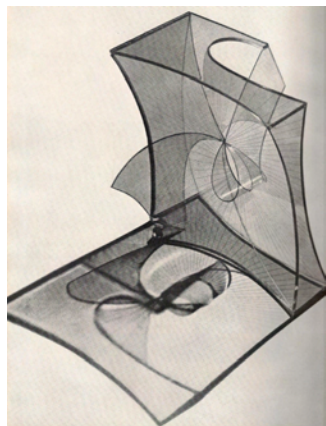
Viñeta del cómic mostrando la visión radiscópica de Superman.



U. Boccioni, *Mesa + botella + casas*, 1912.

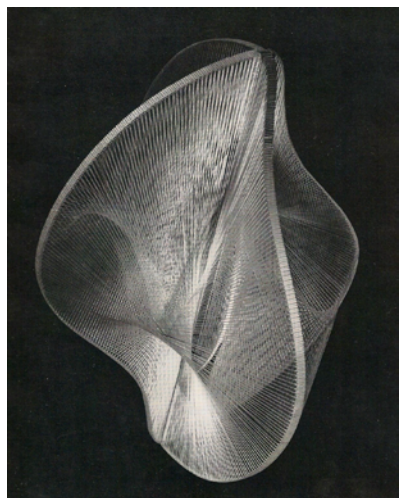


U. Boccioni, *Desarrollo de botella en el espacio*, 1912.



N. Gabo, *Construction in Space. Crystal*, 1937.

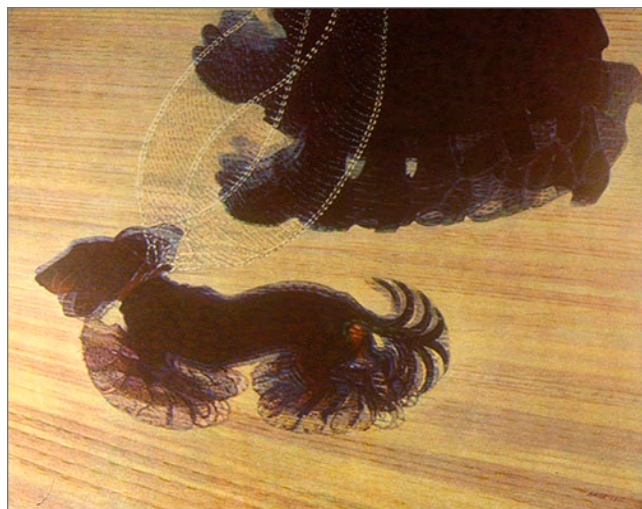
N. Gabo, *Variations of Spheric Theme*, 1937.



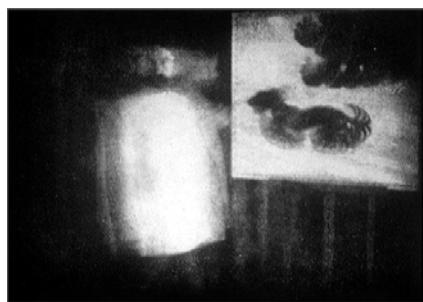
N. Gabo, *Linear construction n°2*, c.1951.



N. Gabo, *Constructed head, n°2*, 1916.



G. Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912.



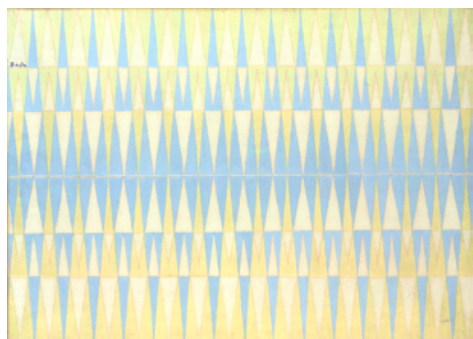
A. G. Bragaglia, fotografia de Balla junto a *Dinamismo de perro*, 1912.



Gibson, *The Gentleman's Dilemma*, c.1900.



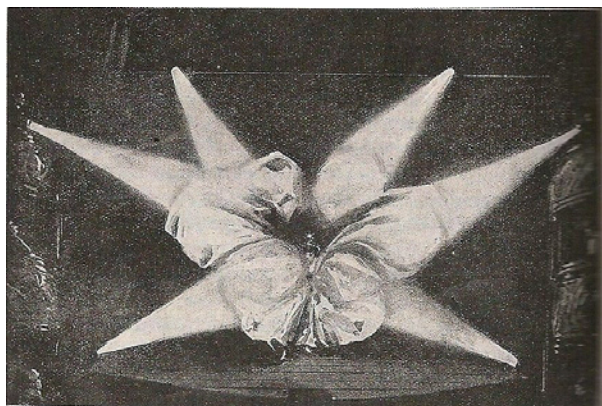
M. Larionov, *Boulevard Venus*, 1914.



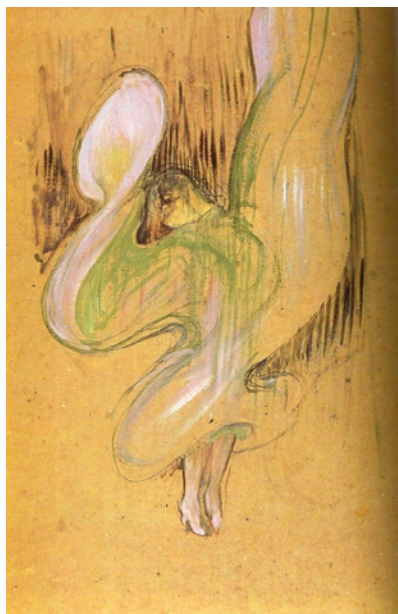
G. Balla, *Compenetrazione iridescente, n°4 -studio della luce*, 1912.



G. Balla, *Volo Rondini Grondaia Cielo*, 1913.



Boceto de iluminación de Loïe Fuller en la *Danse Serpentine*, en el Folies Bergère, 1892.



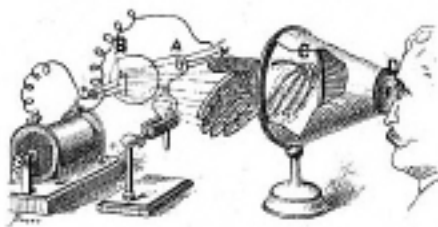
H. de Toulouse-Lautrec, *Loïe Fuller*, 1893.

1
First I will explain to you how I became interested in Radio-active matter.

When I first ~~first~~ began to ~~study~~ ^{work} in one of my ~~work~~ ^{labs} - ~~to this point~~
I was taken to see Mr Edison. & ~~there for the first time~~ ^{in his laboratory} for the first time, ~~where~~ ^{where} where researches were being made ~~which in~~ ^{which in} ~~the~~ ^{Radio active matter} ~~phosphorescent matter~~ ^{Radio active matter}.

I went there interested in electricity and came away filled with the desire to know more about ~~the~~ ^{the} wonderful light produced by phosphorescent salts.

In Mr Edison's laboratory there were several chemists preparing these salts out of acids. Little glass bowls were arranged on long shelves and tables & the men were dipping out the crystals as they formed. This process - the drying up of liquids - is a long & tedious one. =

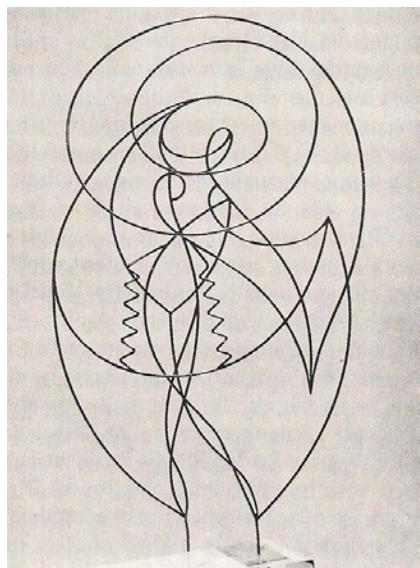


Disposition d'une expérience de fluorescence.

A. P., «La vision à travers les corps opaques», *L'illustration*, 23 de enero 1897.



G. Balla, *Danse Serpentine*, 1920-1922.



G. Severini, *Danzatrice = Mare*, mayo 1914.



Loie Fuller en *Danse du lys*, c.1902.

A modo de conclusiones

Siguiendo el hilo conductor de la relación entre los rayos-x y las artes, este trabajo se ha detenido en el análisis de pinturas, relatos, caricaturas y poemas realizados entre los últimos días de 1895 y el primer tercio del siglo XX por algunos de los artistas más emocionantes de entonces y de hoy. El conjunto de estas incursiones han ido poniendo de manifiesto, en primer lugar, la crítica feroz de estos artistas al realismo canónico, en segundo lugar, su exigencia de un realismo más profundo y dinámico que aquel y, en tercer lugar, que los rayos-x y la huella de su paso a través de los cuerpos les brindaron una analogía procesual y formal idónea de ese modo de ver y presentar la realidad en profundidad, desplegando inagotablemente nuevos horizontes de visión y de conocimiento.

La hipótesis de trabajo con la que comenzó esta investigación, esto es, observar las posibles resonancias de uno de los descubrimientos científicos más revolucionarios de la época en la práctica artística coetánea, se fue viendo confirmada más allá de las expectativas a lo largo de la misma. Esto fue así, en primer lugar, por haber ido encontrando a los rayos-x vinculados precisamente a algunos de los elementos esenciales del pensamiento y de la praxis de estos artistas; y en segundo lugar, por haber descubierto otros hilos a seguir que prometen ser no menos sugestivos: el interés manifiesto de Kazimir Malevich, fascinado por la luz y por su ausencia, por los rayos-x; las «schadografías» de Christian Schad, primero en retomar estos juegos de luz y de sombra después de Talbot y a quien siguieron los más reconocidos de Moholy-Nagy y Man Ray; y la recuperación actual del interés por la radiografía por parte de artistas como Wim Delvoye. Por otro lado, las resonancias que andábamos buscando, además de ir haciéndose evidentes en pinturas y escritos y de aparecer jugando un papel inesperadamente relevante en el arte del primer tercio del siglo XX, permiten enunciar la tesis inicialmente complementaria y que ha ido ganando capitalidad de que, más allá de los matices propios de toda subjetividad, la inquietud más urgente de aquellos artistas era ser superrealista.

«Para mí, la superrealidad no es otra cosa, y jamás ha sido otra cosa que esta profunda semejanza más allá de las formas y de los colores bajo los que las cosas se presentan», decía Picasso; y es a esa «semejanza más profunda, más real que lo real, alcanzando lo superreal» a la que tendía. Quererse superrealista

sería sencillamente querer ver un poco más profundamente en las cosas, ver un poco más intensamente, y, como hemos ido viendo, esta querencia era compartida por Duchamp, De Chirico, Picabia y Apollinaire, entre otros. Esa profunda semejanza más allá de las formas y de los colores bajo los que las cosas se presentan de la que hablaba Picasso, y que queda tan clara en el turbio cristal de una radiografía, es análoga a la profunda semejanza entre sus querencias e intenciones y las de buena parte de los pintores y poetas de aquellos años más allá de las categorizaciones históricas bajo las que a menudo se les considera. En efecto, el superrealismo se ha ido revelando como el epítome de aquellas individualidades, como *l'air du temps*. El superrealismo sería la única categoría historiográfica que no liquidaría aquellos movimientos artísticos, como decía Apollinaire que había ocurrido con el cubismo en el momento de nombrarlo y sistematizarlo, y no lo haría precisamente porque era una actitud, un aire y no un sistema, una urgencia por comprender lo que se ve, cómo se ve e ir viendo.

El superrealismo enunciado por Apollinaire remitía a un realismo más realista que el realismo mimético académico. Aquel modelo paupérrimo y anquilosado se había revelado profundamente antirealista, por lo que el poeta sostenía que su dislocación de la realidad, así como la de aquellos jóvenes artistas que defendía, no sólo no era descabellada sino notablemente más realista que aquel en tanto que acorde a la naturaleza dinámica, transformativa, reversible, incierta y paradójica de la realidad. La superioridad de este realismo no era de tipo místico ni trascendente, sino de densidad, y no remitía a una realidad más elevada, sino a una realidad más profunda en términos de complejidad estructural, densidad y variabilidad. Aquellos artistas vindicaron un realismo superlativo fundado en la imaginación y en el razonamiento crítico, que desbordase la superficie de la realidad aparente, sin liquidarla pero poniéndola en suspenso mientras se ponen en juego otros aspectos ignorados de ordinario. La realidad se descubría así como experiencia inmediata de las cosas, irreducible a un único modelo de pensamiento, epistemológico o estético con pretensión de eternizarse. Los primeros síntomas reseñables de rebelión contra el modelo de realidad materialista y causal se aprecian cincuenta años antes, con Delacroix y Baudelaire, para quienes la realidad era una suerte de diccionario del que tomar el material de trabajo que la imaginación reconfigura, aunque la genealogía de esta actitud crítica que pone a trabajar la imaginación para ganar más realidad concreta se remonta en el tiempo. De forma semejante a aquellos, los artistas de los cuales se ocupa este trabajo, lejos de querer transcribir la realidad como buenos amanuenses, pretendían observar y presentar cómo ésta se configura y reconfigura ante sus ojos y entre sus dedos.

Es cierto que a aquellos artistas las veleidades historicistas les importaban más bien poco. Lo que les resultaba de vital importancia era cuidar de la potencia evocadora y perturbadora de las palabras y de las pinturas; cuidar de su función de turbulencia; cuidar de no ahogarla, encerrándolas en los estrechos límites de ningún concepto, doctrina o modelo de pensamiento, sino alentarla, librándolas de toda servidumbre. Aquellos artistas, capaces de desnudar, descarnar y desentrañar la realidad con su mirada radioscópica, se esmeraron en incitar el estremecimiento de los cuerpos, de la visión, la emoción y el pensamiento, como hace la luz al encontrarlos. Este temblor, este temblar y retemblar en otro, es la esencia de la creación artística, «más allá de las formas y de los colores bajo los que las cosas se presentan» que observaron con fruición aquellos poetas y pintores. Puede parecer más fácil y económico agrupar las individualidades y distinguirlas a partir de sus diferencias que tratar de comprenderlas desde sus semejanzas; sin embargo, prestando atención a las palabras y a las pinturas de aquellos artistas, es posible descubrir que el origen de todas sus derivas, el elemento genético común, era mucho más potente y mucho más sencillo que todas sus desemejanzas, que se remonta a la infancia de quien será poeta o pintor, y que no es otro que dar forma a la presencia de las cosas y de los cuerpos. No les interesaba otra cosa que la realidad, incierta, estremecida y siempre abocetada, diciéndose, desdiciéndose y volviéndose a decir. En sus esfuerzos por descargarse y descargar a sus obras del lastre de un sentido único, a menudo rechazaron manifiestamente ser inscritos en los perfiles rigurosos de ningún «ismo», a pesar de lo cual, muchos de aquellos escapistas de sistematizaciones históricas se dijeron abiertamente superrealistas, conscientes de que aquella actitud desbordaba toda demarcación estética, conscientes de que aquella era *la couleur du temps*. De forma que, de emplear alguna categoría histórica que hiciese hueco a aquella disparidad de individualidades la más pertinente sería sencillamente la de superrealismo.

Bibliografía

ABBOTT, Edwin A [bbott], *Flatland: A Romance of Many Dimensions by a Square*, Londres: Seeley & Co., 1884; reed. Boston: Roberts Brothers, 1885.

AISEN, Maurice, «The Latest Evolution in Art and Picabia», *Camera Work*, nºespecial, June 1913, pp.14-21 [edición facsimil: *Camera Work: a photographic quarterly* (Nueva York: Alfred Stieglitz, 1903-1917), Nendeln (Liechtenstein): Kraus Reprint, 1969, 6 vols].

ALBERT-BIROT, Pierre, «Mon bouquet au surréalisme», *Surréalisme*, nº1, octubre 1924, p.XII [edición facsimil: *Surréalisme* (París: Ivan Goll, 1924, número único), París: Jean-Michel Palce, 2004].

ALLAIS, Alphonse, *Œuvres anthumes*, edición al cuidado de François Caradec, París: Robert Laffont, col. «Bouquins», 1989.

ANTLIF, Robert Mark, «Bergson and Cubism: A Reassessment», *Art Journal*, vol. XLVII, nº4, invierno 1988, pp.341-349.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, París: Mercure de France, 1918.

_____, *Chroniques d'art. 1902-1918*, edición, prefacio y notas de L.-C. Breunig, París: Gallimard, col. «Idées», 1960.

_____, [«Giorgio de Chirico»], en *12 tavole in fototipia. Precedute da giudizi critici di Soffici, Apollinaire, Louis Vauxcelles, Raynal, Jacques-Emile Blanche, Roger Marx, Papini, Carrà, Etienne Charles*, Roma: Edizione di «Valori Plastici», [1919], s.p. [p.1].

_____, *Journal intime 1898-1918*, edición al cuidado de Michel Décaudin, París: Éditions du limon, 1991.

_____, *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue* (1903 y 1916), París: Éditions SIC, 1918.

_____, *Lettres à Lou*, prefacio y notas de Michel Décaudin, París: Gallimard, 1969.

_____, *Œuvres en prose complètes, vol. I*, edición,

prefacio y notas de Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1977.

_____, *Œuvres en prose complètes, vol. II*, edición, prefacio y notas de Pierre Caizergues y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.

_____, *Œuvres poétiques*, edición al cuidado de Marcel Adéma y Michel Décaudin, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.

ARISTÓTELES, *Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo*, traducción de Francisco Samaranch, Madrid: Aguilar, 1966.

_____, *Poética*, edición al cuidado de Antonio López Eire, Madrid: Istmo, 2002.

ARP, Hans, LISSITZKY, *Die Kunstismen. 1924-1914*, Erlenbach-Munich-Leipzig: Eugen Rentsch, 1925; reproducción anastásica de *Die Kunstismen. 1924-1914*, Baden: Lars Müller, 1990.

ASHTON, Dore, «An Interview with Marcel Duchamp», *Studio International*, vol. CLXXI, junio 1966, pp.244-247.

BAER, Brigitte, *Picasso. Peintre-graveur, vol. III: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1935-1945*, Berna: Éditions Kornfeld, 1985.

BAHR, Hermann, *Expresionismo (Expressionismus)*, München: Delphin Verlag, 1916), introducción de Francisco Jarauta, traducción de Teresa Rocha Barco, Málaga: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1998.

BALDACCI, Paolo, «Le Classicisme chez Giorgio de Chirico», *Cahiers du Musée National de l'Art Moderne*, n°11, 1983, pp.18-32.

BALDACCI, Paolo, FAGIOLO, Maurizio, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano: Philippe Daverio, Arnoldo Mondadori, 1982.

BALDASSARI, Anne (ed.), *Lemiroir noir. Picasso, sources photographiques. 1900-1928*, París: Musée Picasso, 12 de marzo – 9 de junio 1997.

_____, *Picasso et la photographie. À plus grande vitesse*

que la lumière [cat.], París: Musée National Picasso, 1995.

_____, *Picasso Photographe. 1901-1916*, París: Musée National Picasso, 1994.

BALDASSARI, Anne, CLAUDE, Jean-Christophe, *X Rays* [cat.], radiografías de Xavier Lucchesi, París: Musée Picasso, 20 de septiembre 2006 – 8 de enero 2007.

BARADUC, Hippolyte, *La Force vitale, notre corps vital fluidique, sa formule biométrique*, París: G. Carré, 1893.

_____, *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, París: Carré, 1896.

_____, *Méthode de radiographie humaine. La force courbe cosmique. Photographie des vibrations de l'éther. Loi des Auras*, París: Ollendorff, 1897.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, París: Les Cahiers du Cinéma–Gallimard–Le Seuil, 1982.

BATAILLE, Georges, «La conjuration sacrée», *Acéphale*, nº1, 24 junio 1936, s.p. [edición facsimil: *Acéphale. Religion, sociologie, philosophie. 1936-1939*, París: Jean-Michel Place, 1980].

_____, «Dictionnaire. L'Informe», *Documents*, nº7, 1929, p.382 [edición facsimil: *Documents*, París: Jean-Michel Place, 1991, 2vols.].

_____, «Le jeu lugubre», *Documents*, nº7, 1929, pp.369-372.

_____, *Œuvres complètes, vol. V*, París: Gallimard, 12vols. (1970-1988), 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Lettres. 1841-1866*, París: Société du Mercure de France, 1906.

_____, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», en POE, Edgar, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, traducción de Charles Baudelaire, París: Michel Lévy frères, 1875.

_____, *Œuvres complètes, vol.I*, prefacio de Théophile Gautier, París: Michel Lévy Frères, 1868.

_____, *Œuvres complètes, vol. II*, París: Michel Lévy Frères, 1868.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen (Bild-Anthropologie*, 2001), traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires: Katz, col. «Conocimiento», 2007.

BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1973.

_____, *Libro de los pasajes (1927-1940; Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982) edición al cuidado de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, col. «Vía Láctea» nº3, 2005.

_____, *Obras (Gesammetle Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989), libro I, vol. II, edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque, Fernando Guerrero, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada Editores, 2008.

_____, *Obras (Gesammetle Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989), libro II, vol. I, edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque, Fernando Guerrero, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada editores, 2007.

BERGAMÍN, José, *Enemigo que huye*, en *La risa en los huesos (Tres escenas en ángulo recto y Enemigo que huye)*, Madrid: Nostromo, 1973.

_____, «Le mystère tremble. Picasso furioso», *Cahiers d'Art*, vol. IV-V, 1937, pp.135-140.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (París: Félix Alcan, 1889), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige», 2007.

_____, «Introduction à la métaphysique», *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. XI, nº1, 1903, pp.1-33.

_____, *L'Évolution Créatrice* (París: Félix Alcan, 1907), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige», 2007.

_____, «L'intuition philosophique», *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. XIX, nº6, 1911, pp.809-827.

_____, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (*La Revue de Paris*, 1 y 15 de febrero y 1 de marzo 1900), París: Félix Alcan, 1924.

_____, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), París: Presses Universitaires de France, col. «Quadrige», 2004.

BERNARD, Denis, «L'image des rayons X et la photographie», *Études photographiques*, nº17, noviembre 2005. Disponible en <http://etudesphotographiques.revues.org>.

BERNARD, Denis, GUNTHER, André, *L'instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes: Jacqueline Chambon-Trois, col. «Rayon photo», 1993.

BERTHO, Jean, «Autour de la revue Surréalisme», en edición facsimil de *Surréalisme* (nº1, octubre 1924), París: Jean-Michel Place, 2004, pp.23-51.

BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire*, París: Gauthier-Villars, 1890.

BESANT, Annie, LEADBEATER, Charles Webster, *Thought Forms* (1901), Londres: Theosophical Publishing Society, 1905.

BESSY, Maurice, DUCA, Lo, *Georges Méliès: Mage*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1961.

BLANQUI, Auguste, *L'Éternité par les Astres. Hypothèse astronomique*, París: Librairie Germer Baillière, 1872.

BLOCH, Ernst, *Heritage of Our Times (Erbschaft dieser Zeit*, Zurich, 1935), traducción de Neville Plaice y Stephen Plaice, Cambridge: Polity Press, 1991.

BOCCIONI, Umberto, «Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism», *Lacerba*, 15 de marzo 1914 [edición anastásica: *Lacerba* (1913-1915), Florencia: Vallecchi, 2000, 3 vols. (vol. 1: intro de Giorgio Luti, vol. 2: 1913, vol. 3: 1914-1915)].

_____, *Pittura scultura futurista (dinamismo plastico)*, Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914.

BOHN, Willard, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne*, Roma: Bulzoni Editore, 1984.

_____, «Gino Severini and Futurist Ideography: Danzatrice = Mare», *MLN*, vol. CIX, nº1, enero 1994, pp.27-48.

_____, «Picabia's *Mechanical Expression* and the Demise of the object», *Art Bulletin*, diciembre 1985, vol. LXVII, pp.673-677.

_____, *The rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the pursuit of the marvelous*, Albany (N.Y.): State University of New York Press, 2002.

BORRÀS, Maria Luisa, *Picabia*, Barcelona: Polígrafa; Londres: Thames & Hudson, Nueva York; París: Albin Michel, 1985.

BOUDAR, Gilbert, DÉCAUDIN, Michel, *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2 vols., 1983 (vol. I), 1987 (vol. II).

BOUDAR, Gilbert, READ, Peter, «Une correspondance inédite entre Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin et Daniel Tzanck», *Que vlo-ve?*, nº20, octubre – diciembre 1986, pp.23-25.

BOUVÉRY, J., *Le spiritisme et l'anarchie devant la science et la philosophie*, París: Chamuel, 1897.

BOWLT, John E. (ed.), *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Nueva York: Viking Press, 1976.

_____, «The Presence of Absence: The Aesthetic of Transparency in Russian Modernism», *The Structurist*, nº27/28, 1987/1988, pp.15-22.

BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista* (Roma: Nalato, 1911), Turín: Einaudi, 1980.

BRAGDON, Claude Fayette, *Man the Square: A Higher Space Parable*, Rochester (N.Y.): The Manas Press, 1912; reeditado como *A Primer of Higher*

Space (The Fourth Dimension), Rochester (N.Y.): The Manas Press, 1913.

_____, *Projective Ornament*, Rochester (N.Y.): The Manas Press, 1915.

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard, col. «Idées», 1964.

BRETON, André, *Les Manifestes du Surréalisme*, París: Le Sagittaire, 1946 [1924].

_____, *Œuvres complètes, vol. I*, edición al cuidado de Marguerite Bonnet, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 1988.

_____, *Œuvres complètes, vol. IV*, edición al cuidado de Marguerite Bonnet, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vols., 2008.

BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (París: Galerie des Beaux Arts, 1938), París: José Corti, 1995.

BUFFET, Gabrielle, *Aires abstraites*, prólogo de Jean Arp, Ginebra: Pierre Cailler Éditeur, col. «Les problèmes de l'art», 1957.

_____, «Cœurs volants», *Cahiers d'Art*, n°s 1-2, 1936, pp.34-44.

_____, «Modern Art and the Public», *Camera Work*, número especial, junio 1913, p.11.

BURGUESS, Gelett, «Wild Men of Paris», *Architectural Record*, vol. XXVII, mayo 1910, pp.400-414.

CABANNE, Pierre, «Degas chez Picasso», *Connaissance des Arts*, n°262, diciembre 1973, pp.148-151.

_____, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París: Belfond, 1967.

CAIZERGUES, Pierre, «Éléments de chronologie», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°6 (especial Apollinaire), 1980, pp.8-9.

CAIZERGUES, Pierre, SECKEL, Hélène, *Picasso/ Apollinaire: Correspondance*, París: Gallimard, 1992.

CAMFIELD, William, «Francis Picabia», en *Francis Picabia: A Retrospective Exhibition* [cat.], Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1970, pp.15-44

_____, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1979.

CANGUILHEM, Denis, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France. 1844-1918*, París: Gallimard, 2004.

CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires*, París: Chêne, 1976 [1954].

CARUSO, Luciano, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo: 1909 -1944*, Florencia: Spes, 1980, 4 cajas, caja 1 (1909-1917: documentos n°s 1-112).

CELANT, Germano, «Futurism and the Occult», *Artforum*, n°19, enero 1981, pp.36-42.

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille: André Dimanche, 1994 [1961].

CHÉROUX, Clément (ed.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, París: Gallimard, 2004.

CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*, París: Chêne, 1977.

_____, *L'An 1895. D'une anatomie impossible*, París: L'Échoppe, 2004.

_____, «L'Echiquier, les modernes, et la quatrième dimension», *Revue de l'Art*, n°39, junio 1978, pp.59-68.

_____, (ed.), *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, París: Centre Georges Pompidou, 1977, 3 vols.

_____, *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du Grand Verre*, París: Galilée, 1975.

CLARETIE, Jules, *La vie à Paris*. 1897, París: Eugène Fasquelle, 1898.

COCTEAU, Jean, *Le mystère laïc. Giorgio de Chirico. Essai d'étude indirecte. Avec cinq dessins de Giorgio de Chirico*, París: Éditions des Quatre Chemins, 1928.

CROS, Charles, *Oeuvres complètes* [volumen compartido con Tristan Corbière], París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970.

DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, París: Fayard, 1996.

DAIX, Pierre, *Picasso créateur. La vie intime et l'oeuvre*, París: Éditions du Seuil, 1987.

DAIX, Pierre, ROSSELET, Joan, *Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. 1907-1916*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979.

DALÍ, Salvador, «Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral», *Minotaure*, nº5, febrero 1934, pp.20-22.

DANTE [Dante Alighieri], *Commedia.*, vol. I: *Inferno* (1304-1308), prefacio de Anna Maria Chiavacci, Milán: Arnoldo Mondadori, 3 vols., 1991.

DARGET, Louis, *Exposé des différentes méthodes pour l'obtention de photographies fluído-magnétiques et spirites, Rayons V (Vitaux)*, París: Éditions de l'Initiation, 1909.

DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, «The Image of Objectivity», *Representations*, nº40 (número especial *Seeing Science*), otoño 1992, pp.81-128.

Da VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, edición al cuidado de Ángel González García, Madrid: Akal, col. «Básica de Bolsillo», 2004 [1989].

DÉCIMO, Marc, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, París: Les presses du réel, 2002.

De CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros* (publicación parcial en *Bifur*, nº2, 1929; no es traducida al italiano hasta 1942), París: Éditions du Carrefour, col. «Bifur», 1929.

_____, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, edición al cuidado de Maurizio Fagiolo dell'Arco,

Turín: Giulio Einaudi, 1985.

_____, *Mémoires (Memorie della mia vita*, Roma: Astrolabio, 1945), traducción de Marin Tassilit revisada por el autor, París: La Table Ronde, 1962, 1965.

_____, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, edición al cuidado de Juan José Lahuerta, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, col. «Arquitectura», 1990.

De CIUTIIS, M., *I Raggi Röntgen*, Nápoles: Biblioteca Popolare E. Pietrocola, 1896.

De FONTENAI, Julia, *Manuel de Physique amusante*, Bruselas: [s.e.], 1892.

De KOSKY, Robert K., «William Crookes and the Fourth State of Matter», *Isis*, nº67, marzo 1976, pp.36-60.

De La BEAUMELLE, Agnes, «Picabia Kaléidoscope, 1922», en *Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922* [cat.], París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 7 de mayo – 1 de julio 1996, pp.9-19.

De La SIZERANNE, Robert, *L'Art pendant la guerre*, París: Hachette, 1919.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, París: Éditions du Minuit, col. «Critique» 1969.

_____, *Nietzsche y la filosofía*, Madrid: Anagrama, 1986.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux, vol. II: Capitalisme et schizophrénie*, París: Les Éditions de Minuit, col. «Critique», 1980; *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Valencia: Pre-Textos, 1988.

DENIS, Léon, *Dans l'invisible: Spiritisme et médiumnité (Traité de spiritualisme expérimental)*, París: Librairie des Sciences Psychiques, 1904.

D'ORS, Eugenio, «Giorgio de Chirico y la inteligencia sarcástica», *La Gaceta Literaria*, año IV, nº79, 1 de abril 1930, pp.8-9 [edición anastática:

La Gaceta Literaria. ibérica –americana –internacional. Letras Arte Ciencia (1927-1932), Vaduz (Liechtenstein): Topos Verlag, 1980, vol. II, nºs 73-96 (enero – diciembre 1930), pp.108-109].

DERMÉE, Paul, «Autour du Surréalisme», *Le journal Littéraire*, nº19, 30 de agosto 1924, p.4.

_____, «Pour en finir avec le surréalisme», *Le mouvement accéléré*, 2^e année, noviembre 1924, s.p. [página única].

De ROCHAS, Albert, *L'Extériorisation de la sensibilité. Étude expérimentale et historique*, París: Chamuel, 1895.

DESLANDES, Jacques, *Le Boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès*, París: Éditions du Cerf, 1963.

DESNOS, Robert, «Pigmalion et la Sphynx», *Documents*, 1930, nº1, pp.33-38.

De TORRE, Guillermo, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Buenos Aires: Edhasa, 1967.

D'UDINE, Jean [alias de Albert Cozanet], *L'Art et le geste*, París: Félix Alcan, 1910.

DÍAZ CUYAS, José, *Cuerpos a motor*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, París: Éditions du Minuit, 2004 [1992].

_____, «Connaissance par le kaleidoscope», *Études photographiques*, nº7, mayo 2000. Disponible en <http://etudesphotographiques.revues.org>.

_____, *Invention de l'Hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París: Macula, 1982.

_____, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París: Macula, col. «Vues», 1995.

_____, *L'Empreinte* [cat.], París: Centre Georges Pompidou, 1997; reeditado en formato libro como *La Ressemblance par contact*.

Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, París: Éditions de Minuit, col. «Paradoxe», 2008.

_____, «L'image scientifique et pseudo-scientifique», en *Histoire de la photographie*, J. C. Lemagny, J. C. Rouillé (eds.), París: Bordas, 1986, pp.71-75.

_____, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París: Les Éditions de Minuit, col. «Paradoxe», 2002.

DIVOIRE, Fernand, «Charles Henry», *Cahiers de l'étoile*, nº13 (número especial *Hommage à Charles Henry*), enero – febrero 1930, pp.32-35.

DOLENT, Jean, *Amoureux d'art*, París: Alphonse Lemerre, 1888.

DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis, *La Môme-Réséda*, episodio XXXV de *Les Derniers scandales à Paris*, París: Fayard Frères, s.f. [1898-1900].

DUCASSE, Isidore, *Les Chants de Maldoror* (1860), *Œuvres complètes*, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1994.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits*, edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Flammarion, 1975.

_____, *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp*, edición al cuidado de Michel Sanouillet, París: Le Terrain vague, col. «391», 1958.

_____, *Notes*, edición al cuidado de Paul Matisse, París: Centre Georges Pompidou, 1980.

DU MAS, Vivien, «L'occultisme dans l'oeuvre de Francis Picabia», *Orbes*, nº3, primavera 1932, pp.113-128.

EDER, Joseph Maria, VALENTA, Eduard, *Versuche über photographie mittlest der Röntgenschen Strahlen*, Viena: Lechner & Knapp – Nueva York: Ezra Mack, 1896.

EDWARDS, Hugh (ed.), *Surrealism and its affinities. The Mary Reynolds Collection*, Chicago: The Art Institute, 1973 [1956].

EINSTEIN, Carl, «Absolu», *Documents*, nº3, 1929, pp.169-170.

_____, «André Masson, étude ethnologique», *Documents*, nº2, 1929, pp.93-102.

_____, «Aphorismes méthodiques», *Documents*, nº1, 1929, pp.32-34.

_____, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (1906-1909; publicado parcialmente en la revista semestral de Franz Blei *Die Opale*, en 1907, como *Herr Giorgio Bebuquin*, y completo por primera vez en 1912), traducción y postfacio de Sabine Wolf, París: Les Presses du réel, 2000.

_____, *Georges Braque* (1931-1932), traducción de M. E. Zipruth, París: Éditions des Chroniques du Jour, 1934.

_____, «La Fabrication des fictions» (años 30, publicados póstumamente por Sibylle Penkert en 1973), *Art Press*, nº185, noviembre 1993, p.27.

_____, «Notes sur le cubisme», *Documents*, nº3, 1929, pp.146-159.

_____, «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928», *Documents*, nº1, 1929, pp.35-38.

_____, «Picasso», *Documents*, nº3, 1930, pp.155-157.

_____, *Traité de la Vision* (1939-1940), reproducido en *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, nº58, invierno 1996, pp.30-49.

ENCAUSE, Gérard [PAPUS], *Essai de physiologie synthétique*, París: Georges Carré, 1891.

EVERLING, Germaine, *L'anneau de Saturne*, París: Fayard, 1970.

FAGIOLO, Maurizio, *Balla pre-futurista*, Roma: Bulzoni, 1968.

_____, «Introduction», *De Chirico* [cat.], Nueva York: MoMA, 1982 (París: Centre Georges Pompidou, 1983), pp.11-34.

_____, «Giorgio de Chirico à Paris. 1911-1914 Autres Enquêtes sur la Métaphysique et autres énigmes», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº13, 1984, pp.47-73.

_____, *L'Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, Milán: Rizzoli, 1984.

_____, *La vita di Giorgio de Chirico*, Turín: Umberto Allemandi & C., 1988.

FAR, Isabella, «La Realtà profanata», en *Giorgio de Chirico. Scritti. vol.I: Romanzi e Scritti critici e teorici. 1911-1945*, Andrea Cortellessa (ed.), Milán: Bompiani, col. «Classici», 2008, pp.551-556.

FAUCHERAU, Serge, *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes, vol. I*, París: Les Lettres nouvelles, 1976.

FAURE, Élie, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, París: Plon, 1949.

_____, *Ombres solides. Essais d'esthétique concrète*, París: Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1934.

FÉRÉ, Charles, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, París: Félix Alcan, 1887.

FLAMMARION, Camille, *Astronomie populaire. Description général du ciel*, París: C. Marpon et E. Flammarion, 1880.

_____, *L'Inconnu*, París: Ernest Flammarion, 1900.

FLORENSKI, Pavel, *Hamlet* (1905), traducción de E. Sichov, París: Allia, 2006.

_____, *La perspectiva invertida* (1919), Madrid: Siruela, 2005.

FONT PEYDRÓ, Juan, «El descubrimiento de los rayos X», *Historia y Vida*, nº35, 1971, pp.44-53.

FOURNIER d'ALBE, E. E., *The Life of Sir William Crookes*, prefacio de Sir Oliver Lodge, London: D. Appleton, 1923.

Francis Picabia [cat.], París: Galeries Nationales du Grand Palais, 1976.

Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922 [cat.], París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 7 de mayo – 1 de julio 1996.

FRIZOT, Michel (ed.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, París: A. Biro-Bordas, 1994.

FUCHS, Arthur, «Edison and Roentgenology», *American Journal of Roentgenology and Radium Therapy*, vol.LVII, nº2, febrero 1947, pp.145-146, p.150 y p.152.

FULLER, Loïe, *Lecture on Radium* (1911), en *Notebooks and letters, 1907-1911*, caja que contiene varios manuscritos inéditos, cuya digitalización está disponible en la New York Public Library of the Performing Arts, signatura NYPY99-A0.

GALISON, Peter, JONES, Caroline, *Picturing Science, Producing Art*, Nueva York: Routledge, 1998.

GÁLVEZ, Francisco, *La mano de Bertha. Otra historia de la Radiología*, Madrid: I. M. & C., 1995.

GARELICK, Rhonda, *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton: Princeton University Press, 2007.

GASQUET, Joachim, *Cézanne* (París: Bernheim-Jeune, 1921), París: Encre Marine, 2002.

GEIMER, Peter, «Noise or Nature? Photography of the Invisible around 1900», en *Shifting Boundaries of the Real. Making the Invisible Visible*, Helga Nowotny, Martina Weiss (eds.), Zürich: Hochschulverlag, 2000, pp.119-135.

GEISER, Bernhard, *Picasso. Peintre-graveur. vol. I: Catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié, 1899-1931*, Berna: chez l'autor, 1933.

_____, *Picasso. Peintre-graveur. vol. II: Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1932-1934*, Berna: Éditions Kornfeld et Klipstein, 1968.

GEORGE, Waldemar, *Chirico. Avec des fragments littéraires de l'artiste*, París: Éditions des Chroniques du Jour, col. «Les Maîtres Nouveaux», 1928.

GIBBONS, Tom, «Cubism and 'The Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº44, 1981, pp.130-147.

GILOT, Françoise, LAKE, Carlton, *Vivre avec Picasso*, París: Calmann-Lévy, 1965.

GINNA, Arnaldo, CORRA, Bruno, *L'Arte dell'avvenire*, Bologna: Beltrami, 1910.

GIROD, Fernand, *Pour photographier les rayons humains. Exposé historique et pratique de toutes les méthodes concourant à la mise en valeur du rayonnement fluïdique humain*, prefacio del Comandante [Louis] Darget, París: Bibliothèque Générale d'Édition, 1912.

GLASSER, Otto, *Wilhelm Conrad Röntgen*, Springfield (Ill.): Charles C. Thomas, 1945.

GLEIZES, Albert, «Charles Henry, universitaire», *Cahiers de l'étoile*, nº13 (número especial *Hommage à Charles Henry*), enero – febrero 1930. pp.25-31.

GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du cubisme* (París: Eugène Figuière, 1912), París: Présences, 1946.

GOLDING, John, *Cubism. A History and an analysis*, Londres: Faber & Faber, 1959.

GOLDING, John, *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Nueva York: Viking Press, 1973.

GOLL, Yvan, *Le Char triomphal de l'antimonie*, París: Éditions Hémisphères, 1949.

_____, «Manifeste du Surréalisme», *Surréalisme*, nº1, octubre 1924, pp.VII-IX.

_____, *Mathusalem – Les Immortels* (1923), París: L'Arche, 1963.

_____, *Poèmes de la Vie et de la Mort*, París: Jean Budry, 1927.

_____, «Surréalisme jusqu'au but», *Le mouvement accéléré. Organe accélérateur de la Révolution artistique et littéraire*, 2^e année, octubre 1924, s.p. [página única].

GÓMEZ De La SERNA, Ramón, *El doctor inverosímil*, Madrid:

Publicaciones Atenea, 1921.

_____, *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924), Madrid: Visor, col. «Letras madrileñas contemporáneas», 1999.

_____, «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo», *Revista de Occidente*, vol. XXV, julio 1929, p.100.

GONZÁLEZ, Ángel, *Arte y Terror*, Barcelona: Muditó & Co, 2008.

_____, «Clavos», en Artaud. *La enajenación y la locura* [cat.], Madrid: La Casa Encendida, 3 de abril – 7 de junio 2009, pp.153-162.

_____, *El Resto. Una historia invisible del arte moderno*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2000.

GONZÁLEZ, Ángel, et. al., *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid: Istmo, 1999 [1979].

GRASHEY, Rudolf, *Atlas de Röntgenogramas típicos del cuerpo humano normal* (*Typische Röntgenbilder des normalen Menschen*, Munich: s.e., 1905), traducción de la quinta edición alemana por Alfonso Dehesa y Julio Palacios, Barcelona: Labor 1930. GRASHEY, Rudolf, *Atlas de Röntgenogramas de patología quirúrgica* (*Chirurgisch-Pathologische Röntgenbilder*, Munich: s.e., 1905), traducción de la segunda edición alemana por Dr.Eugenio Jaumandreu, Barcelona: Labor, 1930.

GRAY, Christopher, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967 [1953].

GRUNEWALD, Michel, VALENTIN, Jean-Marie (eds.), *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Berna-Berlín-Francfurt-Nueva York-París-Viena: Peter Lang, 1994.

GUILLAUME, Ch[arles].-É[douard]., *Les Rayons X et la photographie à travers les corps opaques*, Paris: Gauthier-Villars, 1896.

GUTH, Paul, «L'interview de Paul Guth: Francis Picabia», *La Gazette des Lettres*, 3^e année, n°39, 28 de junio 1947, pp.1-2.

HAECKEL, Ernst, *Art Forms in Nature* (*Kunst Formen der Natur*, Viena,

1904), New York: Dover Publications, col. «pictorial archive», 1974.

HENDERSON, Linda Dalrymple, *Duchamp in Context. Science and Technology in the «Large Glass» and Related Works*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1998.

_____, «Francis Picabia, Radiometers, and X-Rays in 1913», *The Art Bulletin*, Marzo 1989, vol. LXXI, nº1, marzo 1989, pp.114-123.

_____, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1983.

_____, «X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists», *Art Journal*, vol. XLVII, nº4, invierno 1988, pp.323-340.

HENRY, Charles, *Les Rayons Röntgen*, Paris: Société d'Éditions Scientifiques, col. «Bibliothèque Générale de Photographie», 1897.

_____, *Sensation et énergie*, Paris: A. Hermann et fils, 1911.

HILLEL-ERLANGER, Irène, *Voyages en kaléidoscope* (Paris: Éditions Georges Cres et Cie., 1919), París: Éditions Allia, 1996.

HINTON, C[harles] Howard, *A New Era of Thought*, London: Swan Sonnenschein, 1888.

_____, *The Fourth Dimension*, London: Swan Sonnenschein, 1904.

HOLLÄNDER, Eugen, *Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie*, Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1905. Digitalización disponible en: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/7096255>].

JACOB, Max, *Chronique des temps héroïques*, Paris: Louis Broder, 1956.

JARRY, Alfred, «Le Temps dans L'Art», *Dossier du Collège du Pataphysique*, nº3, 1959, pp.5-20.

_____, *Œuvres*, edición al cuidado de Michel Décaudin, Paris: Robert Laffont, col. «Bouquins», 2004.

JOHNSON, Ron, «Picasso's *Damoiselles d'Avignon* and the Theatre of Absurd», *Arts Magazine*, vol. LV, octubre 1980, pp.102-113.

JOUFFRET, Élie, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, París: Gauthier-Villars, 1903.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, París: Gallimard, 1990 [1946].

KASSUN, Christian, MACHO, Thomas, «Imaging processes in nineteenth century medicine and science», en *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* [cat.], Bruno Latour, Peter Weibel (eds.), Karlsruhe: ZKM – Cambridge (Mass.): MIT Press, 2002, pp.336-347.

KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983.

KEVLES, Bettyann Holtzmann, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1997.

KHARMS, Daniil, *Incidences*, edición, traducción y postfacio de Neil Cornwall, Londres: Serpent's Tail, 2006.

KIESLER, Friedrich, «Design Correlation», *Architectural Record*, nº81, mayo 1937, pp.53-60.

KLEIST, Heinrich von, *Sobre el teatro de marionetas*, en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, prólogo, traducción y notas de Jorge Riechmann, Madrid: Hiperión, 1988.

KRAUSS, Rosalind E., «Notes on the Index. Part 1» (1976), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1986, pp.196-209.

LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes. Mélanges posthumes*, París: Société du Mercure de France, 1903.

LAHUERTA, Juan José, *1927: la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura de entreguerras*, Barcelona: Anthropos, 1989.

_____, *Estudios antiguos*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2009.

_____, *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Madrid: Lampreave, 2010.

LARIONOV, Mikhail, «Le Rayonnisme Pictural», *Montjoie!*, nº4-5-6, abril-mayo-junio, 1914, p.15.

_____, *Pintura Rayonista (Luchistskaya zhivopis, Moscú, junio 1913)*, en *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, John Bowlt (ed.), Nueva York: Viking Press, 1976, pp.91-100.

La Sainte-Vierge [cat.], Ronny van de Velde, J. van de Velde, M^a Luisa Borràs, Jan Ceuleers (eds.), Antwerp: Ronny van de Velde, 28 de febrero – 25 de abril 1993.

LEADBEATER, C[harles]. W[ebster]., *Clairvoyance* (1899), Londres: Theosophical Publishing Society, 1903 (2^a edición).

_____, *Man visible and invisible. Examples of different types of men as seen by means of trained clairvoyance* (1902), Londres: Theosophical Publishing House, 1920 (2^a edición revisada).

LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, París: Éditions Triton, 1959.

Le BOT, Marc, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives. 1900-1925*, París: Éditions Klincksieck, col. «Le signe de l'art», 1968.

LEIRIS, Michel, «Toiles récentes de Picasso», *Documents*, nº2, 1930, pp.57-70.

LEJA, Michael, *Looking askance. Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Brekeley: University of California Press, 2006.

Les Réalismes. 1919-1939 [cat.], París: Centre Georges Pompidou, 17 de diciembre 1980 – 20 de abril 1981; Berlín: Staatliche Kunsthalle, 10 de mayo – 30 de junio 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, París: Agora-Plon, 1962.

LINDBERG, David C., *Theories of Vision. From Al-Kindi to Kepler*, Chicago – Londres: University of Chicago Press, 1976.

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky. Life · Letters · Texts* (1967), Londres: Thames & Hudson, 1992 [1968].

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, París: Somogy Éditions d'Art – Stock, col. «Librairie de la danse», 1994.

LONDE, Albert, *Traité pratique de radiographie et de radioscopie. Technique et applications médicales*, París: Gauthier-Villars, 1898.

LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas (De rerum natura)*, traducción e introducción de Agustín García Calvo, Madrid: Cátedra, 1983.

LYOTARD, Jean-François, *Les Transformateurs. Duchamp*, París: Galilée, 1977.

MACH, Ernst, *Análisis de las sensaciones (Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 1886-1922)*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid: Daniel Jorro, 1925.

_____, *Conocimiento y error (Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Leipzig: Barth, 1905)*, traducción de Cortés Plá, Buenos Aires: Espasa Calpe, col. «Historia y filosofía de la ciencia», 1948.

_____, *Space and Geometry in Light of Physiological, Psychological, and Physical Inquiry (1901)*, La Salle (Ill.): The Open Court Publishing Company, 1960.

MAGUS, *Le Magicien amateur*, París: Henri Gautier, 1897.

_____, *Magie Blanche en famille*, París: Henri Gautier, 1894.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, edición al cuidado de Georges Jean-Aubry y Henri Mondor, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945.

MANN, Thomas, *La Montaña Mágica (Der Zauberberg, Berlin: S.Fischer, 1924)*, traducción de Isabel García Adánez, Barcelona: Edhasa, 2005.

_____, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud (1924-1938)*, introducción y traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2000.

MAN RAY, «Picasso Photographe», *Cahiers d'Art*, vol.XII, nºs 6-7, 1937, s.p. [p.165].

MARC, Franz, *Los 100 aforismos. La segunda visión* (1915), traducción, notas y epílogo de Javier Arnaldo, Madrid: Ardora, 2001.

MARIE, Charles, *Rimes Fémenines. Et Rimes Diverses*, Lyon: A.Rey, 1898.

MARTIN, Marianne W., «Futurism, Unanimism and Apollinaire», *Art Journal*, vol. XXVIII, primavera 1969, pp.258-68.

MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, edición, prefacio y notas de Dominique Fourcade, París: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1992 [1972].

MAUCLAIR, Camille, «L'Oeuvre de guerre de Steinlen», *L'Art et les Artistes*, nº especial fuera de serie, 1918, pp.7-8.

MAUROIS, André, *Le peisseur d'âmes*, París: Roche, 1931.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris: Presses Universitaires de France, col. «Bibliothèque de sociologie contemporaine», 1966 (3ª ed. aumentada).

MEFFRE, Liliane, *Carl Einstein et la problematique des avant-gardes*, Berna: Peter Lang, 1989.

_____, *Ethnologie de l'art moderne*, Marsella: André Dimanche, 1993.

_____, «Yvan Goll et Carl Einstein», en *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Michel Grunewald, Jean-Marie Valentin (eds.), Berna–Berlín–Francfurt–Nueva York–París–Viena: Peter Lang, 1994, pp.75-81.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, París: Gallimard, col. «Folio plus philosophie», 1964.

_____, *Phenomenologie de la perception*, París: Gallimard, col. «Bibliothèque des Idées», 1945.

MILI, Gjon, *Picasso et la Troisième dimension*, París: Triton, 1970.

MOHOLY-NAGY, László, *Vision in motion*, Chicago: Paul Theobald, 1947.

MUSIL, Robert, *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (*Zur Beurteilung des Lehren Machs*, 1908), prefacio y postfacio de Paul-Laurent Assoun, París: Presses Universitaires de France, col. «Philosophie d'aujourd'hui», 1985.

NABOKOV, Vladimir, *La dádiva* (*Dar*, Nueva York, 1952), Barcelona: Anagrama, 1988.

NADAR, *Dessins et écrits* (c.1900), vol.II, introducción y notas Jean-François Bory, París: Arthur Hubschmidt, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra* (1881-1886, 1892), traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2008.

_____, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (*Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, 1888), introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 1998.

_____, *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo* (*Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, 1872), traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, col. «Biblioteca de autor», 2000.

_____, *Fragmentos póstumos. Vol.I* (1869-1874), traducción de Luis E. de Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2007.

_____, *La gaya ciencia* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), traducción y prólogo de Charo Greco y Ger Groot, Madrid: Akal, 2001.

_____, *La voluntad de poderio* (*Der Wille zur Macht*), Madrid: EDAF, 1980.

NITSKE, Robert W., *The Life of Wilhelm Conrad Röntgen. Discoverer of the X-Ray*, Tucson (Ar.): University of Arizona Press, 1971.

NIEWENGLOWSKI, G[aston]. H[enri]., *La Photographie de l'invisible au moyen des rayons-x, ultra-violet, de la phosphorescence et de l'effluve électrique. Histoire, théorie, pratique des expériences de MM. Röntgen, G.Seguy, Ch. Henry, J. Perrin, G. Le Bon, A & L. Lumière, Ch.-V. Zegner, Tommasi, etc.*, París: H. Desforges, 1896.

_____, *Technique et applications des rayons-x. Traité pratique de radioscopie et de radiographie*, París: Radiguet, 1898.

OPPENHEIM, Janet, *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LOUDIN, P., ZIMMERN, A., *Radiothérapie: Roentgentherapie, radiothérapie, phototherapie*, París: J.-B. Baillière et fils, 1913.

OUSPENSKY, Petr Demyanovich, *A New Model of the Universe Principles of The Psychological Method and its Application to Problems of Science, Religion and Art*, Londres: Routledge – Kegan Paul, 1960.

_____, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought. A Key to the Enigmas of the World* (San Petersburgo, 1911), traducción de la 2ª ed. (1916) de Nicolas Bessaraboff y Claude Bragdon, Londres: Kegan Paul–Trench Trubner, 1922.

OVIDIO (Publio Ovidio Nasón), *Metamorfosis (Metamorphoseon, 8 a.C.)*, introducción de J.A. Enríquez, traducción y notas de E. L. Jungl, Madrid: Espasa Calpe, col. «Austral», 1994.

OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Édouard [Le Corbusier], *Après le cubisme*, París: Édition des Commentaires, 1918.

PALLARDY, Guy, PALLARDY, Marie-José, WACKENHEIM, Auguste, *Histoire illustrée de la radiologie*, París: Les Éditions Roger Dacosta, 1989.

PAPUS [alias de Gérard Encausse], «Comment est constitué l'Être Humain», *La Vie Mystérieuse*, nº65, 10 de septiembre 1911, pp.260-261; nº66, 25 de septiembre 1911, pp.275-276; nº68, 25 de octubre 1911, p.307.

_____, «Les Organes physiques de l'homme astral», *La Vie Mystérieuse*, nº66, 25 de septiembre 1911,

_____, *Les Rayons invisibles et les dernières expériences d'Eusapia devant l'occultisme*, París: Éditions de l'Initiation, 1896.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Quimera* (1904, en la revista madrileña *La lectura*), edición al cuidado de Marina Mayoral, Madrid: Cátedra, col. «Letras Hispánicas», 1991.

PARTON, Anthony, «Russian Rayism, The Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalia Goncharova. 1912–1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race?», *Leonardo*, vol. XVI, nº4, otoño 1983, pp.298-305.

PAWLOWSKI, Gaston De, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (París, Eugène Fasquelle, 1912), introducción de Jean Clair, París: Images Modernes, 2004.

Peintures de Léopold Survage, dessins et aquarelles d'Irène Lagut [cat.], ensayo de Guillaume Apollinaire, París: Chez Madame Bongard, 21 – 31 enero 1917.

PENROSE, Roland, *Picasso. His Life and Work*, Londres: Gollancz, Nueva York: Harper & Brothers, 1958.

PETRIE, Brian, «Boccioni and Bergson», *The Burlington Magazine*, vol. CXVI, marzo 1974, pp.140-147.

PICABIA, Francis, *Écrits*, vol.I, edición al cuidado de Olivier Revault d'Allonnes y Dominique Bouissou, París: Belfond, 2 vols., 1975.

_____, *Écrits critiques*, edición al cuidado de Carole Boulbès, prefacio de Bernard Noël, París: Mémoire du Livre, 2005.

_____, *Escritos en prosa. 1907-1953*, edición, prefacio y notas de Maria Luisa Borràs, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern – Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.

_____, *Jésus-Christ Rastquoère*, ilustrado por Georges Ribemont-Dessaignes, París: s.e., 1920.

_____, *Pensées sans langage*, París: Eugène Figuière, 1919.

_____, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, Lausanne: Imprimeries réunies, 1918.

PICARD, Gaston, «M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire», *Le Pays*, 24 de junio 1917.

PICASSO, Pablo, *Écrits* (1935-1959), prefacio de Michel Leiris, París: Réunion des Musées Nationaux – Gallimard, 1989.

PICASSO, Pablo, PRÉVERT, Jacques, VILLERS, André, *Diurnes*, [s.l.]: [s.e.], 1962.

PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia, la peinture sans aura*, París: Gallimard, col. «art et artistes», 2002.

_____, «Picabia, danse, musique: une clé pour *Udnie*», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº75, primavera 2001, pp. 58-81.

PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1939*, París: Le terrain vague – Centre National de la Recherche Scientifique, 2vols. (vol.I: 1922-1939, vol.II: 1940-1969), 1980.

PIMIENTA, Gustave, «Charles Henry», *Cahiers de l'étoile*, nº13 (número especial *Hommage à Charles Henry*), enero – febrero 1930, p.71.

PLATÓN, *Menón*, en *Diálogos*, vol. II, Madrid: Gredos, 1999.

PLINIO [El viejo], Cayo, *Historia natural* (*Naturalis historia*, 23-79 d.C.), vol. III, traducida y anotada por Francisco Hernández, Madrid: Visor Libros, 3 vols., 1998.

POINCARÉ, Henri, *La Science et l'hypothèse*, París: Ernest Flammarion, 1902.

_____, «Les rayons cathodiques et les rayons Röntgen», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº7, 30 de enero 1896, pp.52-59.

POINCARÉ, Lucien, «Les Rayons cathodiques et l'Hypothèse de la Matière radiante», *Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées*, nº5, 15 de octubre 1894, p.701.

POUND, Ezra, «The Approach to Paris», *New Age*, 11 de septiembre 1913, pp.577-579.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, París: Bernard Grasset, 1914.

QUENEAU, Raymond, «A propos de l'Exposition Giorgio de Chirico à la Galerie Surréaliste (15 février - 1 mars 1928)», *La Révolution Surréaliste*, nº11, 4^e année, 15 de marzo 1928, p.42. [edición facsimil: *La Révolution surréaliste*

(1924-1929), París: Éditions Jean-Michel Place, 1975, 1991.]

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003.

_____, *Marcel Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 2000 [1993].

READ, Sir Herbert, MARTIN, Sir Leslie, *GABO. Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, Londres: Lund Humphries, 1957.

REFF, Theodore, «Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q. – Alikes», *Art in America*, vol. XLV, enero – febrero 1977, pp.82-93.

RENARD, Jules, *Journal. 1887-1910*, edición y prefacio de Gilbert Sigaux, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de La Pléiade», 1960.

REVERDY, Pierre, «Essai d'esthétique littéraire», *Nord-Sud*, nºs 4-5, junio-julio 1917, pp.4-6 [edición facsimil: *Nord-Sud*, París: Jean-Michel Place, 1980].

_____, «L'Image», *Nord-Sud*, nº13, marzo 1918, pp.1-3.

_____, «Sur le Cubisme», *Nord-Sud*, nº1, 15 de marzo 1917, pp.5-7.

RICHARDSON, John, *A Life of Picasso, vol. II: 1907-1917*, Nueva York: Random House, 1996.

RICHER, Paul Marie Louis Pierre, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, París: O. Doin, 1895.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit, vol. II: Troisième partie: La configuration dans le récit de fiction*, París: Éditions du Seuil, 1984.

RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente*, edición bilingüe con traducción y notas de Juan Abeleira, Madrid: Hiperión, 1995.

_____, *Une Saison en enfer*, Bruselas: Alliance Typographique, 1873.

ROBERTSON, Étienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* (París: l'auteur, 1831-1833), vol. I, *La Fantasmagorie*, Langres: Clima, col. «Café livres», 1985.

ROBERTS, Francis, «I Propose to Strain the Laws of Physics. Interview with Marcel Duchamp», *Art News*, vol. LXVII, diciembre 1968, pp.46-47 y 62-64.

ROCHÉ, Henri-Pierre, «Souvenirs sur Marcel Duchamp» en LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, París: Éditions Triton, 1959, pp.78-87.

ROCHE, Juliette, «Charles Henry», *Cahiers de l'étoile*, n°13 (número especial *Homage à Charles Henry*), enero – febrero 1930, pp.25-31.

ROH, Franz, *Realismo Mágico, Post-expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente (Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neueren europäischen Malerei*, Leipzig, 1925), Madrid: Revista de Occidente, 1927; edición facsimil: Madrid: Alianza editorial, 1967.

ROMAINS, Jules [alias Louis Farigoule], *La vie unanime* (París: Abbaye de Créteil, 1908), París: Mercure de France, 1913.

_____, *La Vision extrarétinienne et le Sens paroptique* (París: Nouvelle Revue Française, 1920), París: Gallimard, 1964.

ROSSELET, Joan, *Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. 1907-1916*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), París: Gallimard, col. «Folio essais», 2005.

ROTH, Martin, «L'homme de verre», *Terrain*, n°18, marzo 1992, pp.103-115.

ROUHIER, Alexandre, *La plante qui fait les yeux émerveillés. Le peyotl. Suivi des plantes divinatoires* (París: Doin, 1927), prefacio de Em.Perrot, La Roche-Sur-Yon: Guy Trédaniel, Éditions de La Maisnie, 1975.

ROUSSEAU, Pascal, «Confusion des sens. Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 74, invierno 2000, pp.3-33.

_____, «Optofonías. La transcripción gráfica del sonido en los primeros tiempos de la abstracción», *Actas del Museo Thyssen-Bornemisza*, nº2: «El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta», 2003, pp.103-126.

ROWELL, Margrit, «Kupka, Duchamp, and Marey», *Studio International*, vol. CLXXXIX, nº973, enero – febrero 1975, pp.48-52.

SABARTÉS, Jaime, *Picasso. Retratos y recuerdos*, Madrid: Afrodísio Aguado, col. «De la cariatide», 1953.

SABARTÉS, Jaime, KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Picasso* [cat.], Barcelona: Sala Gaspar, 1957.

SADOUL, Georges, *Histoire générale du Cinema*, París: Denoël, 2 vols. (vol. I: *Les pionniers du cinéma: De Méliès à Pathé. 1897-1909*, vol. II: *Le cinéma devient un art. 1909-1920*), 1947.

SAINT-POL-ROUX, «Réponse périe en mer», *Mercure de France*, nº103, 1913, p.656.

SALMON, André, *Peindre* (diciembre 1918 – junio 1920), París: Aux Éditions de la Sirène, 1921.

SANTINI de RIOLS, Emmanuel Napoléon, *La photographie à travers les corps opaques par les rayons électriques, cathodiques et de Röntgen. Avec un étude sur les images photophulgurales*, Paris: Ch. Mendel, s.d. [1896]. Traducido al castellano como *La fotografía a través de los cuerpos opacos, por los rayos Eléctricos, Catódicos y de Röntgen. Con un estudio sobre las Imágenes Fotofulgurales*, Madrid: Bailly-Baillieri e Hijos, 1896.

_____, *Le Succés dans la vie. Ou l'influence sur ses semblables par le magnétisme, l'hypnotisme et les rayons-N*, París: l'Union Psychique, 1909 (3ªed).

SAVINIO, Alberto, «Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea», *Valori Plastici*, anno I, nºs IV-V, (abril-mayo) 1919, pp.6-14 [edición anastásica: *Valori Plastici* (1918-1922), Milán: Gabriele Mazota – Roma: Archivi d'arte del XX secolo, 1969].

_____, «In poetae memoriam», *L'Esprit Nouveau*, nº6 (número especial *Apollinaire*), 1924, s.p.

_____, «L'Adieu au poète», *L'Esprit Nouveau*, nº6 (número especial *Apollinaire*), 1924, s.p.

_____, «*Les Chants de la mi-mort*», *Les Soirées de Paris*, nº3, junio-agosto 1914, pp.413-426 [edición facsimil: *Les Soirées de Paris* (1912-1914), Ginebra: Slatkine reprints, 2 vols., 1971].

_____, «Primi saggi di filosofia delle arti», *Valori Plastici*, anno III, nº2, 1921, pp.25-29.

SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Nueva York: Penguin Books, 1986 [1968].

SCHEERBART, Paul, *The Gray Cloth and 10% white. A ladies novel*, traducción e introducción de John A. Stuart, Cambridge: MIT Press, 2001.

SCHMIED, Wieland, «La pittura metafisica e il suo influsso sulla nuova oggettività in Germania», en *La pittura metafisica* [cat.], Giuliano Briganti, Ester Coen (eds.), Venecia: Neri Pozza – Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 1979, pp.27-32.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), traducción de Rafael-José Díaz Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción, Madrid: Akal, col. «Básica de bolsillo», 2005.

_____, *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas* (*Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 1851), prólogo, traducción y notas de J. R. Hernández Arias, L. F. Moreno Claros y A. Izquierdo, Madrid: Valdemar, col. «letras clásicas», 2009.

SCHREBER, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de nervios* (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Leipzig, 1903), Madrid: Sexto piso, 2008.

SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York: H. N. Abrams, 1969.

SERRES, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*, Paris: Éditions de Minuit, 1977. Traducido por José Luis Pardo como *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio: caudales y turbulencias*, Valencia: Pre-Textos, col. «Ensayo», 1994.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (1605), Londres: Penguin Books, 1980.

SHATTUCK, Roger, *The Banquet years. The Arts in France 1885-1918*, Nueva York: Harcourt Brace, 1958.

SHATTUCK, Roger, TAYLOR, Simon Watson (eds.), *Selected Works of Alfred Jarry*, Nueva York: Grove Press, 1965.

SICARD, Monique, *L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, París: Synthélabo, col. «Les empêcheurs de penser en rond», 1995.

SPATE, Virginia, *Orphism, the Evolution of Non-figurative Painting in Paris 1910-1914*, Oxford: Clarendon Press, 1979.

STEEFEL, Laurence, *The Position of Marcel Duchamp's «Glass» in the Developement of His Art*, Nueva York: Garland, 1977.

STEIN, Gertrude, *Picasso*, París: Floury, 1938.

_____, *The Autobiographie of Alice B.Toklas* (1933) Nueva York: Random House, 1961.

SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé*, París: Aubier, 1991.

SWEENEY, James Johnson, «Eleven Europeans in America», *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol.XIII, nºs 4-5, 1946, pp.19-21.

THOMAS, Ann (ed.), *Beauty of Another Order. Photography in Science*, New Haven – Londres: Yale University Press, 1997.

TIT, Tom [Arthur Good], *La Récréation en famille*, París: Librairie Armand Colin, 1903.

_____, *La Science amusante*, París: Librairie Larousse, 1890, 1ªserie 3 vols.

TONTA, Italo, *Raggi di Rontgen e le loro pratiche applicazioni*, Milán: Hoepli, 1898.

TSIVIAN, Yuri, «Media Fantasies and Penetrating Vision», en *Laboratory of Dreams: The Russian Avant Garde and Cultural Experiment*, John Bowlt, Olga Matich (eds.), Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1996, p.89.

VALÉRY, Paul, *Cahier B 1910*, París: Gallimard, 1930.

_____, *Œuvres, vol. I*, edición anotada de Jean Hytier, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1957.

_____, *Œuvres, vol. II*, edición anotada de Jean Hytier, París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960.

VERNE, Jules, *Le Testament d'un Excentrique*, en *Les Voyages extraordinaires*, París: Hetzel, 1899.

VILLIERS De L'ISLE-ADAM, Auguste De, *L'Eve future*, París: M. De Brunhoff, 1886.

VITOUX, Georges, *Les Rayons x et la photographie de l'invisible*, París: Chamuel, 1896.

VITRAC, Roger, *Georges de Chirico. Vingt-neuf reproductions de peintures, précédés d'une étude critique par Roger Vitrac, de notices biographiques et documentaires et d'un portrait de l'artiste par lui-même gravé sur bois par G.Aubert*, París: Gallimard – Nouvelle Revue Française, col. «Les Peintres Français Nouveaux», 1927.

WALDBERG, Patrick, [sin título], en *Francis Picabia* [cat.], París: Galería Mona Lisa, noviembre – diciembre 1961.

WARNOD, André, «En peinture tout n'est que signe, nous dit Picasso», *Arts*, n°22, junio 1945, pp.1-4.

WELLS, Herbert George, *The Invisible Man*, Londres: C. A. Pearson, 1897.

_____, *Tono Bungay* (Londres: Macmillan, 1909), Londres: Ernest Benn, 1926.

WILDE, Oscar, *Intentions*, Londres: Mc Ilvaine & Co., 1891.

WINGLER, Hans Maria, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933* (1962), Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

ZERVOS, Christian, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'Art*, vol.X, n°s 7-10, 1935, pp.173-178.

_____, *Pablo Picasso*, Paris: Editions Cahiers d'Art, 32 vols., 1932-1978.

_____, *Picasso*, Paris: Fernand Hazan, col. «Bibliothèque Aldine des Arts», 1949.

Índice onomástico

ABBOTT, Edwin Abbott: 320 [n. 37], 321 [n. 38], 322 [n. 41], 334, 334 [n. 75], 335, 381 [f], 549.

ADÉMA, Marcel: 160 [n. 37], 461 [n. 12], 550.

AISEN, Maurice: 480, 481 [n. 71], 549.

ALBERT-BIROT, Pierre: 146 [n. 14], 164 [n. 48], 184 [n. 101], 186, 188 [n. 112], 549.

ALBERT-BIROT, Germaine: 151 [n. 14].

ALLAIS, Alphonse: 15, 17, 183, 197, 267, 318 [n. 31], 319, 319 [n. 34], 332, 333, 333 [n. 72], 359, 549.

ALLÉGRET, Marc: 505 [f].

ANTLIF, Robert Mark: 241 [n. 68], 549.

APOLLINAIRE, Guillaume: 11, 13-16, 24, 52 [n. 74], 143-145, 147-152, 154-192, 194-198, 201 [f], 208 [f], 211 [f], 212 [f], 214 [f], 218, 219, 221-226, 228, 228 [n. 32], 229, 229 [n. 36], 231-234, 237 [n. 58], 246, 247, 249 [n. 83] [n. 84], 250, 254-258, 260, 263, 264, 267, 271, 271 [n. 136], 274 [n. 148], 275, 275 [n. 150], 278, 279, 281, 296 [f], 308, 308 [n. 6], 313 [n. 20], 317, 317 [n. 29] [n. 30], 326 [n. 54], 332 [n. 71], 338-340, 342 [n. 98], 352, 401, 402, 402 [n. 11], 404-409, 414, 414 [n. 51], 416, 417-419, 422-430, 434, 435, 439, 444 [f], 446 [f], 447 [f], 461 [n. 12], 464, 464 [n. 19] [n. 21], 465 [n. 21], 472, 472 [n. 47] [n. 49], 473 [n. 49], 474, 474 [n. 54], 475, 475 [n. 55], 477, 479, 489, 489 [n. 96], 495 [f], 498 [f], 512 [n. 3], 520 [n. 25], 523, 523 [n. 33] [n. 34], 524, 524 [n. 36] [n. 37] [n. 38], 525, 528 [n. 48], 546, 549, 554-556, 559, 570, 573, 577, 578.

ARAGON, Louis: 184 [n. 101], 195 [n. 128], 442 [n. 149].

ARISTÓTELES: 147, 147 [n. 7], 223, 223 [n. 21], 522 [n. 29], 550.

ARLAND, Marcel: 188 [n. 112].

ARNALDO, Javier: 38, 38 [n. 31], 570.

ARP, Hans: 32 [n. 19], 400 [n. 6], 550.

ARP, Jean: 458 [n. 4], 555.

ARTAUD, Antonin: 193, 355 [n. 133], 466 [n. 26], 514, 514 [n. 9], 565.

ASHTON, Dore: 338 [n. 85], 550.

AYMÉ, Marcel: 237 [n. 58].

BAER, Brigitte: 239 [n. 62], 274, 274 [n. 149], 550.

BAHR, Hermann: 38, 38 [n. 31], 50, 50 [n. 68], 550.

BALDACCI, Paolo: 401 [n. 10], 404, 404 [n. 20], 435 [n. 123], 550.

BALDASSARI, Anne: 227 [n. 29], 236 [n. 58], 237 [n. 58], 238 [n. 61], 239 [n. 62], 240 [n. 67], 242 [n. 72], 245 [n. 79], 271 [n. 138], 275 [n. 149], 550, 551.

BALLA, Giacomo: 472 [n. 46], 479 [n. 69], 511, 511 [n. 1], 514 [n. 8], 518-520, 526, 526 [n. 45], 527, 539 [f], 540 [f], 543 [f], 561.

BALZAC, Honoré De: 243, 244, 244 [n. 76], 278, 324.
 BARADUC, Hippolyte: 48, 48 [n. 65], 49 [n. 65] [n. 66], 68, 342 [n. 99], 343 [n. 99], 386 [f], 551.
 BARR, Alfred: 221 [n. 16].
 BARTHÉLEMY, Toussaint: 71, 81, 82, 87, 177 [n. 86], 318, 318 [n. 33], 324 [n. 47].
 BARTHES, Roland: 228, 228 [n. 33], 551.
 BATAILLE, Georges: 182, 183 [n. 100], 220 [n. 12], 221, 221 [n. 15], 227, 230, 230 [n. 39] [n. 40], 231, 231 [n. 44] 252, 252 [n. 90], 262, 262 [n. 113], 281, 281 [n. 166], 551, 559.
 BAUDELAIRE, Charles: 14, 40, 57, 156, 157 [n. 28], 158, 158 [n. 31], 160, 160 [n. 35], 170, 170 [n. 65], 171 [n. 65], 174, 174 [n. 76] [n. 77], 180, 186 [n. 107], 195 [n. 129], 199, 199 [n. 142], 279, 279 [n. 161], 353, 354 [n. 128], 404, 415, 426, 427, 434, 439, 439 [n. 138], 462 [n. 15], 465, 469 [n. 37], 546, 551.
 BAYER, Herbert: 32.
 BECERRO De BENGUA, Ricardo: 67, 76.
 BÉCLÈRE, Antoine: 36 [n. 27], 130 [f].
 BELTING, Hans: 228, 228 [n. 31], 331 [n. 67], 552.
 BENJAMIN, Walter: 47, 47 [n. 60], 162 [n. 40], 173 [n. 73], 175 [n. 83], 190 [n. 117], 195-200, 231, 237, 237 [n. 59], 244 [n. 76], 266, 268, 279, 279 [n. 160], 280, 281, 324, 331 [n. 67], 403 [n. 15], 468, 468 [n. 36], 469 [n. 37], 472 [n. 46], 552.
 BERGAMÍN, José: 11, 57, 57 [n. 89], 60, 156, 220, 220 [n. 11], 230, 230 [n. 41], 231, 235 [n. 53], 266, 267, 269, 403 [n. 15], 545, 552.
 BERGSON, Henri: 20, 143, 153, 234, 240, 240 [n. 68], 241 [n. 68], 241 [n. 69] [n. 70], 248, 249 [n. 83], 252, 260, 331, 331 [n. 69], 471, 471 [n. 45], 472 [n. 46], 487 [n. 90], 511, 511 [n. 3], 512 [n. 3], 515, 525, 525 [n. 43], 528-530, 549, 552, 573.
 BERNARD, Denis: 239 [n. 63] [n. 64], 317 [n. 28], 553.
 BERNARD, Émile: 331, 351 [n. 122].
 BERNHARDT, Sarah: 329, 330 [n. 64].
 BERTHO, Jean: 154 [n. 18], 184 [n. 102], 185 [n. 104], 187 [n. 108], 188 [n. 110] [n. 111], 193 [n. 125], 553.
 BERTILLON, Alphonse: 45, 45 [n. 51], 328 [n. 58], 553.
 BESANT, Annie: 51 [n. 71], 66, 343 [n. 99], 349, 349 [n. 113], 512, 519 [n. 23], 553.
 BESSY, Maurice: 56 [n. 86], 553.
 BEUREL, G.: 67.
 BILLON-DAGUERRE, Armand: 67.
 BIXBY, James: 68.
 BLANQUI, Auguste: 161 [n. 40], 326, 326 [n. 54], 348, 403 [n. 16], 410 [n. 35], 553.
 BLEI, Franz: 436 [n. 126], 561.

BLOCH, Ernst: 195 [n. 130], 196 [n. 130], 553.
 BLOCHE, P.: 49 [n. 66], 68, 152 [n. 15].
 BOCCIONI, Umberto: 20, 240, 472 [n. 46], 479 [n. 69], 511, 511 [n. 1],
 512 [n. 3], 514-520, 524 [n. 38] [n. 39], 537 [f], 553, 573.
 BOHN, Willard: 12, 404, 405 [n. 22], 417, 417 [n. 61], 430 [n. 106], 467
 [n. 32], 468 [n. 32], 473, 475, 475 [n. 57], 527 [n. 46], 554.
 BOIS, Jules: 48, 49 [n. 66], 68.
 BORRÀS, Maria Luisa: 458, 470 [n. 41], 482 [n. 75], 485 [n. 84], 554,
 568, 573.
 BOSCH, Ernest: 49 [n. 66], 68.
 BOSSE, Abraham: 276, 319.
 BOUDAR, Gilbert: 143 [n. 1], 149 [n. 10], 225 [n. 25], 317 [n. 30], 342
 [n. 98], 554.
 BOUTY, E.: 68.
 BOUVÉRY, J.: 513 [n. 5], 554.
 BOWLT, John: 55 [n. 84], 354 [n. 130], 517 [n. 15], 521 [n. 27], 554, 568,
 579.
 BOYER, Jacques: 69.
 BRAGAGLIA, Anton Giulio: 519, 520, 520 [n. 24], 539 [f], 554.
 BRAGDON, Claude Fayette: 320, 320 [n. 37], 321 [n. 37] [n. 38], 370 [f],
 476 [n. 58], 522, 522 [n. 29], 554, 572.
 BRAQUE, Georges: 147 [n. 7], 155 [n. 23], 174 [n. 79], 175 [n. 79], 178
 [n. 88] [n. 89] [n. 90], 189 [n. 113], 218, 219 [n. 8], 221 [n. 13], 222 [n. 19], 230
 [n. 37] [n. 38] [n. 41], 231 [n. 44], 243 [n. 74], 259, 261, 261 [n. 109], 263 [n.
 115], 268, 280 [n. 163], 348 [n. 111], 400 [n. 6], 402 [n. 12], 561.
 BRASSAÏ: 157 [n. 27], 172 [n. 70], 217 [n. 1], 229 [n. 35], 232 [n. 49],
 242 [n. 71], 272 [n. 139], 275 [n. 152], 555.
 BRASSEUR, Paul: 153 [n. 18].
 BRETON, André: 39, 145 [n. 3], 147, 147 [n. 8], 151 [n. 12], 154, 155,
 155 [n. 25], 158 [n. 32], 159 [n. 32], 166, 170 [n. 64], 172, 175 [n. 81] [n. 83], 176
 [n. 83], 178 [n. 88], 182 [n. 99], 184-190, 193-197, 199, 216 [f], 217, 313 [n. 20],
 331 [n. 67], 354 [n. 128], 399-401, 403 [n. 17], 404, 404 [n. 19], 413, 419, 433 [n.
 117], 438 [n. 135], 441 [n. 149], 471 [n. 44], 479, 479 [n. 68], 482, 482 [n. 77],
 485, 485 [n. 86], 555.
 BRETON, Simonne: 193, 216 [f].
 BREUER, Charles B.: 69, 332 [n. 70], 383 [f].
 BRIEU, Jacques: 69.
 BRINTON, Christian: 69, 259, 260, 260 [n. 106].
 BRISSAUD, E.: 70.
 BROCA, André: 70.
 BUFFET, Gabrielle: 156 [n. 26], 338, 458, 458 [n. 4], 462, 462 [n. 16],
 463, 463 [n. 18], 464 [n. 19], 472 [n. 48], 479, 480, 480 [n. 70], 489 [n. 94] [n.
 96], 490, 555.

BUGUET, Abel: 70, 111 [f], 462.
BUÑUEL, Luis: 325, 374 [f].
BURGUESS, Gelett: 250, 250 [n. 86], 555.

CABANNE, Pierre: 239 [n. 62], 308, 308 [n. 7], 310 [n. 12], 322 [n. 40], 329, 331 [n. 68], 357 [n. 138], 358 [n. 142], 555.

CAIZERGUES, Pierre: 145 [n. 3], 149 [n. 10], 150 [n. 12], 180 [n. 95], 223 [n. 22], 256 [n. 100], 308 [n. 6], 464 [n. 19], 523 [n. 33], 550, 555, 556.

CAMFIELD, William: 470 [n. 41], 478 [n. 63], 486 [n. 87], 490, 490 [n. 97], 556.

CANALS, Ricardo: 238, 239 [n. 62].

CANGUILHEM, Denis: 25 [n. 7], 556.

CANNON, Walter Bradford: 70.

CARRÀ, Carlo: 422 [n. 80], 432, 472, 511, 511 [n. 1], 514 [n. 8], 549.

CARROUGES, Michel: 356 [n. 135], 556.

CARUSO, Luciano: 511 [n. 1], 556.

CASAGEMAS, Carles: 224 [n. 24], 235, 269, 272 [n. 140].

CAZE, L.: 70, 71, 340 [n.93], 484 [n. 82].

CELANT, Germano: 513, 513 [n. 6], 556.

CERBELAUD, G.: 71.

CERVANTES, Miguel De: 180, 180 [n. 95], 256, 256 [n. 100].

CÉZANNE, Paul: 13, 39 [n. 34], 153, 153 [n. 17], 184 [n. 103], 185 [n. 103], 218, 218 [n. 7], 234, 237, 238, 248, 251, 264 [n. 117], 331, 351 [n. 122], 563.

CHAGALL, Marc: 184 [n. 101], 429 [n. 103].

CHARBONNIER, Georges: 307, 307 [n. 2], 308 [n. 4], 316 [n. 26], 330, 556.

CHARCOT, Jean-Martin: 24, 24 [n. 4], 49 [n. 66], 68, 239, 239 [n. 64], 316, 328, 340, 559.

CHATEAUBRIAND, François-René De: 186 [n. 107].

CHÉROUX, Clément: 25 [n. 7], 48 [n. 65], 49 [n. 65], 152 [n. 15], 556.

CHEVREUL, Michel Eugène: 69, 260, 260 [n. 108].

CLAIR, Jean: 25 [n. 7], 310 [n. 12], 314 [n. 23], 316, 316 [n. 27], 317 [n. 29], 322 [n. 40], 326 [n. 54], 335, 335 [n. 79], 336 [n. 79], 337 [n. 83], 338 [n. 85], 347 [n. 110], 348 [n. 110], 351 [n. 121], 352 [n. 123], 353 [n. 126], 356 [n. 135], 556, 573.

CLAIR, René: 497 [f].

CLARETIE, Jules: 442, 442 [n. 152], 557.

CLARÍN: 71.

CLAUDE, Jean-Christophe: 227 [n. 29], 238 [n. 61], 271 [n. 138], 551.

COCTEAU, Jean: 403, 404 [n. 18], 408, 408 [n. 28], 440, 440 [n. 143], 557.

COMAS, César: 71, 76, 78, 224 [n.24].

CONTREMOULINS, G.: 86, 88.

CORRA, Bruno: 519 [n. 23], 564.
 CORMAN, Roger: 152, 512, 535 [f].
 COSTA, J.: 71.
 COURBET, Gustave: 153, 153 [n. 17], 218, 218 [n. 7], 264, 415, 415 [n. 54], 416, 416 [n. 55] [n. 56] [n. 57] [n. 58], 441 [n. 148].
 CRANACH, Lucas: 274, 275 [n. 149].
 CREVEL, René: 188 [n. 112].
 CROOKES, William: 24, 24 [n. 5], 26, 27 [n. 9], 33, 36 [n. 26], 37 [n. 28], 44, 49 [n. 66], 64, 66, 68, 72, 75, 76-79, 84-86, 88-90, 93, 95 [f], 146 [n. 5], 152 [n. 15], 157, 158, 158 [n. 30], 224, 225, 225 [n. 26], 248, 261 [n. 111], 309, 320, 320 [n. 37], 332, 333, 333 [n. 73], 341, 341 [n. 94], 342, 349 [n. 115], 353, 353 [n. 128], 354 [n. 128] [n. 129], 369 [f], 467 [n. 32], 473, 475-477, 479, 483, 483 [n. 81], 494 [f], 517 [n. 15], 558, 562.
 CROS, Charles: 15, 78, 183, 224, 267, 318 [n. 31], 341 [n. 94], 442, 487 [n. 89], 557.
 CURIE, Marie: 20, 150, 204 [f], 206 [f], 261 [n. 111], 528 [n. 49], 530 [n. 54], 531 [n. 54].

DAGEN, Philippe: 149 [n. 10], 557.
 DAGUERRE, Louis: 47 [n. 60], 462.
 DAIX, Pierre: 233 [n. 52], 245 [n. 79], 557.
 DALÍ, Salvador: 245, 245 [n. 78], 374 [f], 557.
 DALLY, Clarence: 36 [n. 27], 65, 78, 80, 91, 123 [f].
 DAM, H. J. W.: 72.
 DANTE [Dante Alighieri]: 163, 163 [n. 45], 557.
 DARGET, Louis: 48, 48 [n. 65], 49 [n. 65], 341, 342, 342 [n. 98] [n. 99], 343, 348, 557, 564.
 DARIEX, X.: 72.
 DASTON, Lorraine: 147 [n. 6], 328 [n. 58], 557.
 DASTRE, A.: 73.
 DAVANNE, Louis-Alphonse: 18, 457, 462, 463 [n. 16].
 Da VINCI, Leonardo: 32, 173, 324, 324 [n. 48], 406 [n. 24], 557, 575.
 DAVRINGHAUSEN, Heinrich Maria: 402 [n. 12].
 D'AUBRÉVILLE, L.: 73.
 De CASAS GANCEDO, F.: 73.
 DÉCAUDIN, Michel: 143 [n. 1], 145 [n. 3], 156 [n. 26], 157 [n. 28], 160 [n. 37], 167 [n. 55], 223 [n. 22], 225 [n. 25], 254 [n. 96], 257 [n. 102], 265 [n. 120], 308 [n. 6], 310 [n. 13], 317 [n. 30], 342 [n. 98], 461 [n. 12], 464 [n. 19], 523 [n. 33], 549, 550, 554, 566.
 De CHIRICO, Giorgio: 11, 15, 17, 18, 145 [n. 3], 160, 183, 194, 212 [f], 234, 245, 249, 279, 326 [n. 54], 338, 397-443, 444 [f], 445 [f], 446 [f], 447 [f], 448 [f], 449 [f], 450 [f], 451 [f], 452 [f], 453 [f], 454 [f], 456 [f], 471 [n. 44], 518 [n. 17], 546, 549, 550, 557, 558, 561-563, 574, 580.

DÉCIMO, Marc: 319 [n. 34], 557.
 De CIUTHIS, M.: 518 [n. 19], 558.
 De CLUNY, Odon: 331, 331 [n. 67].
 DECRESPE, Marius: 73.
 De FONTENAI, Julia: 328 [n. 60], 558.
 DEGAS, Edgar: 239. 239 [n. 62], 414 [n. 51], 471 [n. 43], 476 [n. 60],
 555.
 De KOSKY, Robert K.: 354 [n. 128], 558.
 De La BEAUMELLE, Agnes: 490, 490 [n. 97], 558.
 De La SIZERANNE, Robert: 149 [n. 10], 558.
 DELAUNAY, Robert: 168 [n. 67], 182 [n. 101], 187, 191, 214 [f].
 DELEUZE, Gilles: 154 [n. 19], 222 [n. 17], 355 [n. 133], 356 [n. 135], 459
 [n. 6], 514, 514 [n. 9], 558.
 DELTEIL, Joseph: 188 [n. 112], 216 [f].
 DEN, Léo: 73.
 DENIS, Léon: 151 [n. 13], 337 [n. 85], 338 [n. 85], 558.
 D'ORS, Eugenio: 431, 431 [n. 111], 558.
 De PARVILLE, Henri: 69, 73, 329 [n. 61].
 DEPERO, Fortunato: 519, 519 [n. 21].
 DERMÉE, Paul: 171, 172, 172 [n. 68], 184-186, 188, 188 [n. 110] [n.
 112], 189, 559.
 De ROCHAS, Albert: 48, 48 [n. 65], 49 [n. 66], 68, 72, 73, 129 [f], 559.
 DESLANDES, Jacques: 56 [n. 86], 559.
 DESNOS, Robert: 168, 169 [n. 60], 193, 216 [f], 559.
 De TORRE, Guillermo: 194 [n. 127], 559.
 D'UDINE, Jean [alias de Albert Cozanet]: 19, 472 [n. 46], 486-490, 525,
 525 [n. 43], 559.
 DÍAZ CUYAS, José: 356 [n. 135], 559.
 DIDI-HUBERMAN, Georges: 24 [n. 4], 25 [n. 7], 48 [n. 65], 147 [n. 6],
 183 [n. 100], 196 [n. 130], 220 [n. 12], 228 [n. 31], 239 [n. 64], 309 [n. 8], 311 [n.
 14], 312 [n. 18], 316, 316 [n. 26], 326 [n. 52], 348 [n. 110], 352 [n. 123], 356 [n.
 135], 357 [n. 138], 359 [n. 146], 559.
 DIETERLE, William: 193.
 Di SANGRO, Raimundo: 32.
 DIVOIRE, Fernand: 265 [n. 121], 560.
 DOLENT, Jean: 169, 169 [n. 62], 560.
 DOLORES: 74.
 DORÉ, Gustave: 244 [n. 76].
 DUBAR, L.: 74, 112.
 DU BREUIL, Jean: 319.
 DUBUT De LAFOREST, Jean-Louis: 24, 24 [n. 3] [n. 4] [n. 5], 25, 27 [n.
 10], 319 [n. 35], 341, 342 [n. 95], 560.
 DUCASSE, Isidore [Lautréamont]: 188 [n. 110], 195 [n. 128], 237 [n.

58], 560.

DUCHAMP, Marcel: 11, 15-17, 143 [n. 1], 149 [n. 10], 156 [n. 26], 165 [n. 52], 181, 183, 189 [n. 113], 259, 261 [n. 110], 269, 278, 307-332, 335-340, 343, 346-360, 371 [f], 374 [f], 375 [f], 376 [f], 382 [f], 384 [f], 394 [f], 395 [f], 400, 400 [n. 8], 432, 457, 457 [n. 1], 460, 460 [n. 10] [n. 11], 461 [n. 13], 463-465, 473, 474 [n. 54], 476 [n. 58], 479, 482-485, 490, 490 [n. 97], 502 [f], 505 [f], 506 [f], 515-517, 521, 546, 550, 555-557, 560, 564, 566, 568, 569, 575-579.

DUCRETET, E.: 74, 113 [f].

DUFY, Raoul: 164 [n. 46], 407, 447 [f].

DULAC, Germaine: 478.

DU MAS, Vivien: 459 [n. 7], 560.

DUMAS, Alexandre: 24 [n. 4].

DUNCAN, Isadora: 470, 526 [n. 44].

ECHEGARAY, José: 74-76, 89.

EDER, Joseph Maria: 27 [n. 10], 32 [n. 18], 108 [f], 109 [f], 324 [n. 47], 560.

EDISON, Thomas Alba: 20, 36, 36 [n. 27], 63-65, 67, 69, 78, 80, 84, 85, 91, 123 [f], 161 [n. 38], 224, 260, 260 [n. 108], 340, 341 [n. 94], 352, 354 [n. 129], 385 [f], 442, 442 [n. 152], 530-532, 563.

EDWARDS, Hugh: 319 [n. 34], 560.

EINSTEIN, Carl: 147 [n. 7], 155, 155 [n. 23], 174 [n. 79], 175 [n. 80], 177, 178, 178 [n. 88], 183 [n. 100], 184 [n. 101], 191, 192 [n. 124], 219-224, 230-234, 236, 236 [n. 56], 243 [n. 74], 259, 263 [n. 115], 268, 273 [n. 145], 274 [n. 146], 277 [n. 156], 280 [n. 163], 281, 403 [n. 15], 410 [n. 38], 436, 436 [n. 126], 560, 570.

ELIPHAS LÉVI [Alphonse Louis Constant]: 519 [n. 23].

ÉLUARD, Gala: 193, 216 [f].

ÉLUARD, Nusch: 271.

ÉLUARD, Paul: 182 [n. 99], 193, 216 [f], 271, 401, 411 [n. 42], 413, 420 [n. 71], 422 [n. 79], 425 [n. 88], 451 [f], 555.

ENCAUSSE, Gérard [PAPUS]: 49 [n. 66], 68, 143, 87, 224, 225, 225 [n. 25], 240, 240 [n. 66], 318, 318 [n. 31], 519 [n. 23], 554, 561, 572.

ERNST, Max: 110 [f], 193, 194, 216 [f], 400 [n. 6], 402 [n. 12], 407, 455 [f], 499 [f].

ESPINA Y CAPO, Antonio: 76, 88.

EVERLING, Germaine: 458, 458 [n. 4], 459 [n. 7], 477, 477 [n. 63], 492 [n. 101], 561.

EXNER, Franz: 28, 29, 89.

EYKMAN, P.-H.: 76, 77.

FAGIOLO, Maurizio: 397 [n. 2], 401 [n. 10], 404, 405 [n. 22], 407 [n. 26], 416 [n. 60], 437 [n. 132], 441 [n. 148], 443 [n. 153], 518, 518 [n. 18], 519 [n.

20], 550, 557, 561.

FAR, Isabella: 435 [n. 124], 562.

FAUCHERAU, Serge: 184 [n. 101], 562.

FAURE, Élie: 148 [n. 9], 235, 235 [n. 55], 562.

FAVORSKI, Vladimir Aleksei: 455.

FÉNÉON, Félix: 33, 33 [n. 21], 156 [n. 26], 266 [n. 124].

FÉRAT, Serge: 151 [n. 14], 416, 417, 446 [f].

FÉRÉ, Charles: 176 [n. 84], 317, 317 [n. 30], 349, 355 [n. 133], 486 [n. 89], 487 [n. 89], 562.

FIGUIÈRE, Eugène: 49 [n. 66], 68, 143 [n. 1], 153 [n. 17], 155 [n. 22], 218 [n. 6], 339, 464 [n. 19], 481 [n. 72], 564, 573.

FIGUIÈRE, Louis: 85.

FLAMEL: 77, 79.

FLAMMARION, Camille: 143, 144, 144 [n. 5], 224, 225, 261 [n. 111], 490, 490 [n. 98], 503 [f], 514 [n. 7], 526 [n. 45], 528 [n. 49], 562.

FLAMMARION, Ernest: 143 [n. 2], 144 [n. 5], 177 [n. 86], 244 [n. 76], 308 [n. 3], 318 [n. 33], 460 [n. 10], 490 [n. 98], 503 [f], 524 [n. 40], 560, 562, 574.

FLORENSKI, Pavel: 219 [n. 9], 251 [n. 89], 263 [n. 115], 562.

FOCILLON, Henri: 226 [n. 28], 233 [n. 50].

FONT PEYDRÓ, Juan: 34 [n. 22], 562.

FOURNIER d'ALBE, Edmund Edward: 27 [n. 9], 71, 86, 353 [n. 128], 477 [n. 62], 483, 483 [n. 81], 507 [f], 562.

FOVEAU De COURMELLES, François-Victor: 29 [n. 14], 30 [n. 14], 78.

FREUD, Sigmund: 25 [n. 7], 38 [n. 31], 41-43, 46 [n. 59], 48 [n. 63], 50 [n. 70], 569.

FRIZOT, Michel: 25 [n. 7], 563.

FUCHS, Arthur: 36 [n. 27], 78, 341 [n. 94], 563.

FULLER, Loïe: 11, 20, 31 [n. 17], 470, 526-533, 541 [f], 542 [f], 544 [f], 563, 569.

GALISON, Peter: 147 [n. 6], 328 [n. 58], 557, 563.

GÁLVEZ, Francisco: 517 [n. 15], 563.

GAMBETTA, Léon: 24 [n. 4].

GARCÍA LADEVESE, Ernesto: 78.

GARELICK, Rhonda: 526 [n. 44], 532, 532 [n. 56], 563.

GARIEL: 79.

GASCARD, Albert: 70.

GASQUET, Joachim: 184 [n. 103], 185 [n. 103], 237, 264 [n. 117], 331, 351 [n. 122], 563.

GAUTIER, Émile: 265 [n. 121].

GEIMER, Peter: 146 [n. 6], 563.

GEISSLER, Heinrich: 36 [n. 26], 64, 65, 75, 196 [n. 130], 332, 382 [f].

GEORGE, Waldemar: 439, 439 [n. 140] [n. 141], 440, 563.
 GERT, Valeska: 193, 193 [n. 126].
 GHYKA, Matila: 274 [n. 148], 302 [f].
 GIBBONS, Tom: 261 [n. 109], 563.
 GILOT, Françoise: 172 [n. 71], 173 [n. 72], 221, 221 [n. 14], 258, 564.
 GINNA, Arnaldo: 519, 519 [n. 23], 564.
 GIROD, Fernand: 48 [n. 65], 386 [f], 564.
 GLASSER, Otto: 25 [n. 6], 26 [n. 8], 29 [n. 13], 35 [n. 24], 36 [n. 27], 51 [n. 71], 161 [n. 38], 329 [n. 63], 564.
 GLEIZES, Albert: 153, 153 [n. 17], 218, 218 [n. 6], 251 [n. 88], 265 [n. 121], 267 [n. 126], 338, 338 [n. 86], 339, 564.
 GOLDING, John: 252 [n. 91], 327, 328, 328 [n. 58], 348 [n. 111], 564.
 GOLL, Claire: 184, 184 [n. 101], 185, 193, 216 [f].
 GOLL, Yvan: 153, 153 [n. 18], 172, 172 [n. 68] [n. 69], 181 [n. 97], 184-194, 216 [f], 549, 564, 565, 570.
 GOLOUBEFF, Victor: 143 [n. 1].
 GOLTZ, Hans: 402 [n. 12].
 GÓMEZ De La SERNA, Ramón: 11, 23, 44, 45 [n. 50] [n. 52], 51, 52 [n. 72] [n. 73] [n. 74] [n. 75], 54, 54 [n. 81], 58, 132 [f], 252 [n. 91], 267, 343, 343 [n. 100], 392 [f], 443, 482, 564.
 GONCHAROVA, Natalia: 518, 519 [n. 20], 522, 523, 523 [n. 33], 573.
 GONZÁLEZ, Ángel: 33 [n. 19], 33 [n. 21], 38 [n. 31], 57 [n. 87], 149 [n. 10], 154, 154 [n. 21], 169 [n. 62], 250 [n. 86], 269, 269 [n. 132], 321 [n. 38], 324 [n. 48], 401 [n. 9], 403 [n. 17], 414 [n. 53], 431 [n. 110], 466 [n. 26], 478 [n. 64], 511 [n. 1], 516 [n. 15], 528 [n. 49], 557, 565.
 GOODSPEED, A. E.: 27 [n. 9], 79, 146 [n. 6].
 GORKY, Maksim [alias de Alekséi Maksímovich]: 354 [n. 130].
 GOYA, Francisco De: 158, 158 [n. 31].
 GRADENWITZ, Alfred: 79, 332 [n. 70], 383 [f].
 GRASHEY, Rudolf: 32 [n. 18], 107 [f], 253, 324 [n. 47], 328 [n. 58], 565.
 GRAY, Christopher: 249 [n. 83], 269 [n. 131], 565.
 GRIS, Juan: 274 [n. 148], 276 [n. 154], 402 [n. 12], 567.
 GROSZ, George: 184 [n. 101], 193, 402 [n. 12].
 GRUNEWALD, Michel: 184 [n. 101], 194 [n. 127], 565, 570.
 GUATTARI, Félix: 154 [n. 19], 355 [n. 133], 356 [n. 135], 459 [n. 6], 558.
 GUILLAUME, Charles-Édouard: 70, 79, 80, 350 [n. 128], 462 [n. 14], 467, 565.
 GUILLAUME, Paul: 400, 408 [n. 30], 413 [n. 51], 414 [n. 51], 417, 438 [n. 135], 446 [f], 447 [f], 449 [f], 450 [f], 523.
 GUNTHER, André: 239 [n. 64], 317 [n. 28], 553.
 GUTH, Paul: 486 [n. 87], 565.

HAECKEL, Ernst: 274 [n. 148], 516 [n. 15], 565.

HENDERSON, Linda Dalrymple: 12, 261, 261 [n. 110] [n. 111], 328 [n. 59], 348 [n. 110], 464 [n. 20], 467 [n. 32], 473, 475, 476 [n. 58], 566.

HENRY, Charles: 80, 81, 143, 143 [n. 1], 153 [n. 16] [n. 17], 183 [n. 100], 224, 225, 225 [n. 25], 240, 240 [n. 66], 242, 248, 265-267, 271, 274 [n. 146], 317, 317 [n. 29] [n. 30], 318, 318 [n. 31], 325 [n. 49], 349, 462 [n. 14], 486 [n. 89], 487 [n. 89], 560, 564, 566, 571, 574.

HERODOTO: 199 [n. 141].

HILL: 81.

HILLEL-ERLANGER, Irène: 478, 478 [n. 64], 566.

HINTON, Charles Howard: 321 [n. 38], 322 [n. 41], 335, 519 [n. 20], 522, 522 [n. 30], 566.

HITTORF, Johann Wilhelm: 26, 36 [n. 26], 64.

HOLLÄNDER, Eugen: 320, 320 [n. 36], 369 [f], 566.

HONORÉ, Fernand: 81, 257 [n. 103], 324, 325 [n. 49].

HOSPITALIER, E.: 81, 161 [n. 38], 328, 329, 329 [n. 62].

HUGO, Victor: 186 [n. 107].

HUGUÉ, Manolo: 269, 270.

HUIZINGA, Johan: 331 [n. 67].

HUYGENS, Christiaan: 37 [n. 30], 63.

HUYSMANS, Joris-Karl: 157 [n. 27].

ILYAS, Mansur Ibn: 32, 106 [f].

JACOB, Max: 150 [n. 12], 157 [n. 27], 233 [n. 50], 238, 253, 255, 270, 270 [n. 133], 298 [f], 408 [n. 30], 566.

JACQUES-DALCROZE, Émile: 486.

JARRY, Alfred: 15, 17, 56 [n. 86], 72, 147, 156-159, 162, 166 [n. 53], 168 [n. 59], 182, 182 [n. 99], 183, 186 [n. 107], 192, 197, 219, 224, 225, 225 [n. 26], 234, 244, 265-271, 308, 308 [n. 4], 310, 310 [n. 12] [n. 13], 314 [n. 22], 326 [n. 54], 329, 332, 333, 349, 353, 355, 355 [n. 134], 356 [n. 134], 356 [n. 135], 359, 465, 465 [n. 25], 473 [n. 49], 566, 579.

JEANNERET, Charles-Édouard [Le Corbusier]: 171, 171 [n. 68], 188 [n. 110], 572.

JENNINGS, W. N.: 27 [n. 9].

JOHNSON, Jack: 64, 340 [n. 93].

JOHNSON, Ron: 269 [n. 131], 567.

JONES, Caroline: 328 [n. 58], 563.

JORDAN, David Starr: 82, 340 [n. 93].

JOUFFRET, Élie: 322, 322 [n. 41], 335, 348 [n. 110], 567.

JOYCE, James: 184 [n. 101].

KAHN, Gustave: 265 [n. 121].

KAHNWEILER, Daniel-Henry: 156, 180 [n. 95], 184 [n. 101], 220 [n.

12], 224 [n. 23], 250, 256 [n. 100], 271, 274 [n. 148], 276[n. 154], 296 [f], 299 [f], 436 [n. 126], 567, 577.

KANDINSKY, Wassily: 274 [n. 148], 457 [n. 1], 516 [n. 15], 517 [n. 15].

KASSABIAN, Mihran: 36 [n. 27], 44, 124 [f], 126 [f].

KASSUN, Christian: 146 [n. 6], 567.

KELVIN [William Thomson]: 28, 80, 157 [n. 28], 168 [n. 59], 225, 266 [n. 124], 318, 323 [n. 47].

KERN, Stephen: 12, 255 [n. 98], 260, 261, 261 [n. 109], 322 [n. 40], 526, 526 [n. 44], 567.

KEVLES, Bettyann Holtzmann: 25 [n. 6], 36 [n. 27], 341 [n. 94], 526 [n. 44], 560.

KHARMS, Daniil: 30 [n. 15], 567.

KHODASSEVITCH, Valentine: 193, 216 [f].

KIESLER, Friedrich: 350, 350 [n. 118], 567.

KLEE, Paul: 39 [n. 34], 184 [n. 103], 274 [n. 148].

KLEIST, Heinrich von: 460, 460 [n. 8], 529, 529 [n.51], 567.

KLEMENTITCH De Engelmeyer, P.: 82.

KLOSSOWSKI, Pierre: 355 [n. 132].

KRAUSS, Rosalind E.: 352 [n. 123], 567.

KUPKA, Frantisek: 261 [n. 110], 328 [n. 59], 457 [n. 1], 464 [n. 20], 566, 577.

LAFORGUE, Jules: 153, 153 [n. 16], 244, 317, 567.

LAGUT, Irène: 160, 160 [n. 37], 573.

LAHUERTA, Juan José: 32 [n. 18], 55 [n. 83], 308 [n. 5], 324 [n. 47], 397 [n. 1], 403 [n. 17], 558, 567, 568.

LAKE, Carlton: 172 [n. 71], 173 [n. 72], 221 [n. 14], 564.

LANNELONGUE, A.: 81, 82.

LARIONOV, Mikhail: 201 [f], 240 [n. 66], 518-524, 540 [f], 568, 573.

LATOUR, Bruno: 146 [n. 6], 567.

LAURENCIN, Marie: 52 [n. 74], 149 [n. 10], 167, 554.

LAURENT, Ch.: 33 [n. 20], 82.

LEADBEATER, Charles Webster: 47 [n. 66], 106 [f], 343 [n. 99], 348, 348 [n. 112], 349, 349 [n. 113], 512, 519 [n. 23], 553, 568.

LEBEL, Robert: 310 [n. 12], 312 [n. 18], 316 [n. 26], 325 [n. 52], 331 [n. 68], 336, 337 [n. 83], 353 [n. 127], 356 [n. 135], 358, 568, 576.

Le BON, Gustave: 77, 83, 88, 89, 143, 143 [n. 2], 224, 225, 225 [n. 25], 248, 261 [n. 111], 342 [n. 98], 462 [n. 14], 571.

Le BOT, Marc: 463 [n. 16], 484 [n. 84], 485 [n. 84], 568.

Le DANTEC, Félix: 486.

LÉGER, Fernand: 189 [n. 113], 194 [n. 127], 338 [n. 86].

LEIRIS, Michel: 217, 217 [n. 2], 225 [n. 27], 241, 242 [n. 71], 313 [n. 20], 568, 573.

LEJA, Michael: 165 [n. 52], 568.
 LEJEUNE, L.: 74, 113 [f].
 LEMAGNY, J.C.: 25 [n. 7], 560.
 LÉVI-STRAUSS, Claude: 226 [n. 28], 232, 232 [n. 48], 281, 568.
 LINDBERG, David C.: 156 [n. 25], 223 [n. 21], 568.
 LISSITZKY, El: 32 [n. 19], 33 [n. 19], 43 [n. 45], 402, 550.
 LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, 43 [n. 45], 568.
 LISTA, Giovanni: 526 [n. 45], 528 [n. 49], 530 [n. 54], 531 [n. 54], 569.
 LOMBROSO, Cesare : 514 [n. 7].
 LONDE, Albert: 24 [n. 4], 29, 34 [n. 22], 54, 58, 70, 80, 81, 83, 84, 101 [f], 106 [f], 110 [f], 111 [f], 112 [f], 127 [f], 130 [f], 132 [f], 239, 239 [n. 63] [n. 64], 240 [n. 65], 257 [n. 103], 316-319, 322-325, 328, 328 [n. 59], 330, 362 [f], 371 [f], 462 [n. 14], 498 [f], 553, 569.
 LUCRECIO: 244, 244 [n. 77], 314 [n. 22], 569, 578.
 LUMIÈRE, August: 24, 81, 84, 85, 323 [n. 44], 354 [n. 130], 363 [f], 462, 462 [n. 14], 571.
 LUMIÈRE, Louis: 24, 81, 84, 85, 323 [n. 44], 354 [n. 130], 363 [f], 462, 462 [n. 14], 571.
 LYOTARD, Jean-François: 308 [n. 3], 569.

 MAAR, Dora: 274, 275 [n. 149], 276 [n. 153].
 MACH, Ernst: 27 [n. 10], 28, 32 [n. 18], 248, 248 [n. 82], 310-312, 317, 318, 323, 323 [n. 47], 324 [n. 47], 358, 358 [n. 140], 569, 571.
 MACHO, Thomas: 146 [n. 6], 567.
 MACINTYRE, John: 56 [n. 86], 85.
 MAGUS: 85, 328, 328 [n. 60], 329, 329 [n. 61], 377 [f], 569.
 MAIAKOVSKI, Vladimir: 193, 216 [f].
 MALEVICH, Kazimir: 182 [n. 101], 527 [n. 57], 539.
 MALLARMÉ, Stéphane: 20, 186 [n. 107], 533, 533 [n. 58] [n. 59], 569.
 MANET, Édouard: 148 [n. 9], 228, 228 [n. 32], 264, 268.
 MANN, Thomas: 13, 38-48, 50, 50 [n. 67] [n. 69] [n. 70], 51 [n. 71], 53 [n. 76], 55 [n. 83], 57, 57 [n. 88], 402, 569.
 MANNING, Henry Parker: 321 [n. 38].
 MAN RAY: 264, 264 [n. 116], 276 [n. 153], 278 [n. 159], 302 [f], 352 [n. 123], 485 [n. 84], 502 [f], 505 [f], 545, 569.
 MARC, Franz: 13, 38, 38 [n. 31] [n. 32], 274 [n. 148], 570.
 MAREY, Étienne Jules: 30 [n. 14], 78, 88, 89, 106 [f], 316 [n. 27], 327, 327 [n. 57], 328, 328 [n. 59], 332 [n. 70], 376 [f], 384 [f], 519, 577.
 MARIE, Charles: 340 [n. 93], 570.
 MARINETTI, Filippo Tommaso: 512 [n. 3], 514, 514 [n. 7], 516 [n. 14], 519 [n. 22], 526-528.
 MARTIN, Jean-Hubert: 473.
 MARTIN, Leslie: 516 [n. 15], 575.

MARTIN, Marianne W.: 512 [n. 3], 570.
 MASSIOT, Georges: 204 [f], 205 [f].
 MATICH, Olga: 55 [n. 84], 354 [n. 130], 579.
 MATISSE, Henri: 199, 199 [n. 138], 232, 232 [n. 49], 277, 424, 424 [n. 84], 425, 570.
 MATYUSHIN, Mikhail: 46 [n. 57], 467 [n. 29].
 MAUCLAIR, Camille: 150 [n. 10], 244 [n. 76], 570.
 MAUPASSANT, Guy De: 24 [n. 4].
 MAUROIS, André: 477, 477 [n. 61], 499 [f], 570.
 MAUSS, Marcel: 226, 226 [n. 28], 232, 281, 570.
 MEFFRE, Liliane: 178 [n. 88], 184 [n. 101], 219 [n. 8], 570.
 MÉLIÈS, Georges: 56, 56 [n. 86], 57, 236, 270, 322, 323 [n. 44], 553, 559, 577.
 MERLEAU-PONTY, Maurice: 17, 233 [n. 50], 277 [n. 157], 313, 313 [n. 19], 325 [n. 52], 327 [n. 56], 336, 336 [n. 81] [n. 82], 350, 350 [n. 119], 351, 351 [n. 122], 355, 355 [n. 132], 357 [n. 137], 358, 359 [n. 143], 570.
 MESMER, Franz Anton: 48.
 MÉTIVET, Lucien: 34, 117 [f], 319, 322, 322 [n. 43], 323, 325, 325 [n. 50], 372 [f].
 METZINGER, Jean: 153, 153 [n. 17], 172 [n. 70], 218, 218 [n. 6], 251 [n. 88], 338 [n. 86], 339, 564.
 MEYER: 330, 330 [n. 65], 378 [f].
 MILI, Gjon: 220 [n. 10], 570.
 MOFFETT, Cleveland: 85.
 MOHOLY-NAGY, László: 247, 247 [n. 81], 278 [n. 159], 302 [f], 352 [n. 123], 545, 570.
 MONNIOT, W.: 85.
 MORISE, Max: 216 [f].
 MOTTELAY, P. F.: 86, 483 [n. 81], 507 [f].
 MUSIL, Robert: 58, 311 [n. 14], 571.

 NABOKOV, Vladimir: 55 [n. 84] [n. 85], 571.
 NADAR [Gaspard-Félix Tournachon]: 243, 244, 244 [n. 76], 324, 462, 571.
 NAPIERKOWSKA, Stacia: 31 [n. 17], 354, 470-472, 474, 475, 475 [n. 57], 477, 478.
 NICÉRON, Jean-Pierre: 317 [n. 29], 319.
 NIETZSCHE, Friedrich: 38 [n. 31], 31-43, 46-48, 50 [n. 70], 156 [n. 26], 222 [n. 17], 230 [n. 37], 231 [n. 46], 234, 249 [n. 83], 252, 263, 267, 278, 278 [n. 159], 279 [n. 162], 280, 280 [n. 164] [n. 165], 326, 326 [n. 53], 399 [n. 5], 403-405, 407-414, 419, 419 [n. 65] [n. 66], 422, 422 [n. 77], 425, 430 [n. 109], 431 [n. 112], 433, 435, 435 [n. 123], 437, 437 [n. 131], 440 [n. 144], 443 [n. 153], 458-461, 465, 465 [n. 23], 474 [n. 53], 475, 475 [n. 56], 479 [n. 67], 481, 481 [n. 74],

486 [n. 89], 512, 512 [n. 4], 558, 569, 571.
 NITSKE, Robert W.: 25 [n. 6], 26 [n. 8], 28 [n. 12], 29 [n. 13], 51 [n. 71],
 337 [n. 84], 476 [n. 59], 571.
 NIEWENGLOWSKI, Gaston Henri: 80, 86, 97 [f], 209 [f], 462 [n. 14],
 571.
 NOWOTNY, Helga: 146 [n. 6], 563.

 OCHOROWICZ, Julien: 514 [n. 7].
 OLIVIER, Fernande: 238.
 OPPENHEIM, Janet: 27 [n. 9], 48 [n. 65], 572.
 OPPENHEIM, Meret: 210 [f].
 OPPENHEIMER, Richard: 43 [n. 45].
 OUDIN, Paul: 71, 81, 82, 87, 177 [n. 86], 318, 318 [n. 33], 324 [n. 47],
 572.
 OUSPENSKY, Petr Demyanovich: 519 [n. 20], 522, 522 [n. 29] [n. 31],
 572, 573.
 OVIDIO [Publio Ovidio Nasón]: 163 [n. 44], 572.
 OZENFANT, Amédée: 171, 171 [n. 68], 188 [n. 110], 572.

 PACIOLI, Luca: 274 [n. 148].
 PAINLEVÉ, Jean: 188 [n. 112], 193, 384 [f].
 PALLARDY, Guy: 572.
 PALLARDY, Marie-José: 572.
 PARDO BAZÁN, Emilia: 28 [n. 11], 572.
 PARTON, Anthony: 518, 518 [n. 20], 519 [n. 20], 521, 521 [n. 26], 573.
 PAWLOWSKI, Gaston De: 326, 326 [n. 54], 334 [n. 75], 335, 335 [n. 79],
 348, 357, 357 [n. 139], 573.
 PENROSE, Roland: 225, 246 [n. 80], 252 [n. 93], 253 [n. 93], 269 [n.
 131], 270 [n. 134], 272, 272 [n. 141], 276 [n. 153], 573.
 PERRON: 87, 498 [f].
 PETRIE, Brian: 512 [n. 3], 573.
 PEVSNER, Antoine: 516 [n. 15].
 PFEMFERT, Franz: 184 [n. 101].
 PICABIA, Francis: 11, 15, 18, 19, 31 [n. 17], 156 [n. 26], 167 [n. 57], 172
 [n. 68], 183, 189 [n. 113], 259, 317, 317 [n. 29], 338, 354, 400 [n. 6], 408 [n. 30],
 429 [n. 106], 457-486, 488-492, 493 [f], 495 [f], 496 [f], 497 [f], 498 [f], 499 [f],
 502 [f], 503 [f], 504 [f], 505 [f], 506 [f], 508 [f], 509 [f], 510 [f], 528 [n. 48], 546,
 549, 554, 556, 558, 560, 562, 565, 566, 568, 573, 574, 580.
 PICARD, Gaston: 169, 169 [n. 63], 184, 184 [n. 102], 573.
 PICASSO, Pablo: 11, 15, 16, 21, 149 [n. 10], 150 [n. 12], 153, 154, 154
 [n. 19] [n. 20], 157 [n. 27], 164, 164 [n. 46], 167, 167 [n. 56], 168, 168 [n. 58] [n.
 59], 172-176, 180 [n. 95], 183, 183 [n. 100], 184 [n. 101], 189 [n. 113], 190, 213
 [f], 214 [f], 217-282, 283 [f], 287 [f], 289 [f], 290 [f], 291 [f], 292 [f], 293 [f],

294 [f], 295 [f], 296 [f], 297 [f], 298 [f], 299 [f], 300 [f], 301 [f], 302 [f], 303 [f], 304 [f], 305 [f], 313, 313 [n. 20], 338, 348 [n. 111], 400 [n. 6], 402 [n. 12], 408 [n. 30], 411 [n. 42], 417, 420 [n. 71], 422 [n. 79], 424, 424 [n. 84], 425, 425 [n. 88], 431 [n. 111], 440, 440 [n. 145], 446 [f], 545, 546, 550-552, 555-557, 561, 563-565, 567-570, 573-577, 579-581.

PIERRE, Arnauld: 463 [n. 16], 472 [n. 46], 486, 486 [n. 87] [n. 88], 574.

PIERRE, José: 184 [n. 101], 188 [n. 110] [n. 111], 574.

PIMIENTA, Gustave: 267 [n. 126], 574.

PISSARRO, Camille: 462.

PLATÓN: 168, 184 [n. 103], 197 [n. 133], 223 [n. 21], 335, 335 [n. 77],

574.

PLINIO [El viejo], Cayo: 235, 235 [n. 54], 574.

POE, Edgar Allan: 160, 174 [n. 77], 186 [n. 107], 188 [n. 110], 404, 427,

551.

POINCARÉ, Henri: 28, 71, 79, 81, 82, 87, 88, 93, 143 [n. 2], 177, 177 [n. 86], 261 [n. 111], 318, 318 [n. 33], 323 [n. 47], 335 [n. 79], 358 [n. 141], 524, 524 [n. 40], 525 [n. 40], 574.

POINCARÉ, Lucien: 354 [n. 128], 574.

POINCARÉ, Raymond: 24.

POUND, Ezra: 39 [n. 34], 184 [n. 103], 489 [n. 94], 574.

PROUST, Marcel: 349, 349 [n. 114], 574.

PRÉJELAN, René: 120 [f], 438, 438 [n. 134].

PRÉVERT, Jacques: 157 [n. 27], 168, 168 [n. 59], 236, 236 [n. 57], 303 [f], 574.

PRIÓ, Agustín: 71, 76, 224 [n. 24].

PULVEDA, Enrique S.: 88.

QUENEAU, Raymond: 400 [n. 7], 574.

QUEVEDO, Francisco De: 180 [n.95], 256 [n. 100].

RABELAIS, François: 157, 188 [n. 110], 308, 308 [n. 4].

RADIGUET, Arthur: 77, 90, 91, 96 [f], 137 [f], 141 [f], 204 [f], 363 [f], 364 [f], 572.

RAMÍREZ, Juan Antonio: 320 [n. 37], 321 [n. 37], 325 [n. 51], 332 [n. 70], 352, 352 [n. 125], 354 [n. 131], 575.

RAVEAU, C.: 88.

RAYNAL, Maurice: 408 [n. 30], 422 [n. 80], 465 [n. 21], 549.

READ, Sir Herbert: 516 [n. 15], 517 [n. 15], 575.

READ, Peter: 149 [n. 10], 554.

REICHENBACH, Hans: 48, 49 [n. 65].

REFE, Theodore: 324 [n. 48], 575.

RÉMY, Ch.: 86, 88.

RENOIR, Pierre-Auguste: 148 [n. 9], 228, 228 [n. 32], 268.

- RENARD, Jules: 329, 329 [n. 64], 330, 575.
 REVERDY, Pierre: 175-177, 186-188, 191, 191 [n. 121], 575.
 REYNER, Albert: 89.
 RICARDO: 89.
 RICHARDSON, John: 246 [n. 79], 256 [n. 100], 575.
 RICHER, Paul Marie Louis Pierre: 49 [n. 66], 68, 316 [n. 27], 328, 328 [n. 58], 376 [f], 575.
 RICOEUR, Paul: 40, 40 [n. 36], 575.
 RIEMANN, Bernhard: 358.
 RILKE, Rainer Maria: 184 [n. 101].
 RIMBAUD, Arthur: 145 [n. 3], 155 [n. 25], 186 [n. 107], 189, 189 [n. 114], 195 [n. 128], 519, 575.
 ROBERTSON, Étienne-Gaspard: 57, 57 [n. 87], 275, 576.
 ROBERTS, Francis: 309 [n. 9], 576.
 ROBIDA, Albert: 17, 86, 89, 157, 244 [n. 76], 314, 314 [n. 24], 319, 359, 361 [f].
 ROCHÉ, Henri-Pierre: 325 [n. 52], 576.
 ROCHE, Juliette: 267 [n. 126].
 ROH, Franz: 402, 402 [n. 12], 419, 419 [n. 68], 420 [n. 69], 576.
 ROHE, Mies van der: 55 [n. 83].
 ROMAINS, Jules [Louis Henri Farigoule]: 46 [n. 57], 143, 143 [n. 2], 174 [n. 78], 342 [n. 98], 467, 467 [n. 29], 511, 512 [n. 3], 515, 515 [n. 11], 525, 525 [n. 42], 576.
 RÖNTGEN, Wilhelm Conrad: 11, 19, 23-30, 32 [n. 18], 35-37, 39, 45 [n. 50], 51 [n. 71], 56 [n. 86], 63, 64, 66-71, 73-75, 78-90, 92, 95 [f], 97 [f], 98 [f], 99 [f], 100 [f], 107 [f], 110 [f], 123 [f], 125 [f], 141 [f], 144, 144 [n. 5], 146 [n. 6], 147 [n. 6], 150 [n. 11], 157, 161 [n. 38], 165 [n. 52], 177, 177 [n. 86], 224, 240 [n. 66], 260, 260 [n. 108], 261, 261 [n. 110] [n. 111], 307 [n. 1], 310, 317, 317 [n. 29], 318, 318 [n. 33], 319 [n. 33], 320, 320 [n. 36], 323, 323 [n. 46] [n. 47], 324 [n. 47], 329, 329 [n. 62] [n. 63], 333, 337, 337 [n. 84], 340, 341 [n. 94], 348, 349 [n. 112], 354 [n. 130], 364 [f], 369 [f], 391 [f], 437, 438 [n. 133], 442, 462, 462 [n. 14], 473, 476 [n. 59], 479, 483, 513, 513 [n. 6], 514 [n. 7], 517 [n. 15], 518, 518 [n. 18] [n. 19], 520, 525 [n. 40], 526 [n. 45], 531, 558, 564, 566, 571, 574, 577, 579.
 RÖNTGEN, Bertha: 23, 26, 28, 67, 75, 100 [f], 517 [n. 15], 563.
 ROOD, Nicholas Odgen: 69, 260, 260 [n. 108].
 ROSENBERG, Léonce: 149 [n. 10], 404 [n. 19], 459 [n. 7], 474 [n. 52].
 ROSENTHAL, Léon: 90, 259, 259 [n. 105].
 ROSERO, Jean: 90, 128 [f].
 ROSSELET, Joan: 245 [n. 79], 557, 576.
 ROSSET, Clément: 409 [n. 35], 410 [n. 35], 576.
 ROTH, Martin: 31 [n. 17], 576.
 ROUHIER, Alexandre: 466, 466 [n. 26], 576.
 ROUSSEAU, Henri: 39 [n. 34], 157 [n. 29], 234, 254, 287 [f], 288 [f],

423.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: 167 [n. 57].

ROUSSEAU, Pascal: 484 [n. 82], 576.

ROUSSEL, Raymond: 15, 156 [n. 26], 159, 166 [n. 53], 183, 186 [n. 107],
197, 332, 332 [n. 71], 333, 470 [n. 41], 474 [n. 54].

ROWELL, Margrit: 328 [n. 59], 577.

ROY, Pierre: 160, 212 [f], 407, 408 [n. 30], 447 [f].

RUHMKORFF, Heinrich Daniel: 26, 36 [n. 26], 64, 65, 67, 81, 85, 90,
341, 343 [n. 99].

RUSIÑOL, Santiago: 71, 224 [n. 24]

RUSSEL, Lawrence K.: 51 [n. 71].

RUSSOLO, Luigi: 472, 511, 511 [n. 1], 514 [n. 8], 519 [n. 22].

SABARTÉS, Jaime: 220 [n. 12], 224, 224 [n. 23], 246, 272, 272 [n. 140],
273 [n. 141], 577.

SADE [Donatien Alphonse François de Sade]: 186 [n. 107].

SADOUL, Georges: 56 [n. 86], 577.

SAINT-POL-ROUX [Paul-Pierre Roux]: 175, 175 [n. 81], 177, 577.

SALMON, André: 172 [n. 68], 270 [n. 135], 275 [n. 150], 577.

SANTINI de RIOLS, Emmanuel Napoléon: 307, 307 [n. 1], 318, 328,
342 [n. 98], 462, 468, 577.

SATIE, Erik: 157 [n. 29].

SAVARIT, C. M.: 91.

SAVINIO, Alberto: 172 [n. 68], 245, 339, 339 [n. 90], 398, 405 [n. 23],
408 [n. 30], 417, 417 [n. 61] [n. 62], 419, 425, 425 [n. 87], 429 [n. 105] [n. 106],
431, 431 [n. 113], 432, 432 [n. 115], 440, 440 [n. 142], 442 [n. 150], 577.

SCHARF, Aaron: 328 [n. 58], 578.

SCHEERBART, Paul: 256 [n. 101], 257 [n. 103], 578.

SCHELTEMA, G.: 91.

SCHLEMMER, Oskar: 31 [n. 17], 32, 105 [f].

SCHMIED, Wieland: 402 [n. 12], 578.

SCHOPENHAUER, Arthur: 38 [n. 31], 40-43, 46-48, 50, 50 [n. 70], 167
[n. 57], 170 [n. 64], 175 [n. 81], 196, 197 [n. 134], 199 [n. 141], 227 [n. 30], 234,
252, 252 [n. 92], 257 [n. 102], 263, 263 [n. 114], 267, 274 [n. 148], 281, 281 [n.
167], 359, 398, 403-405, 409-415, 419 [n. 65], 420-422, 425, 425 [n. 86], 426, 426
[n. 91], 428, 432 [n. 116], 434, 434 [n. 118], 435, 436, 438 [n. 136], 439 [n. 140],
441, 441 [n. 146], 569, 578.

SCHREBER, Daniel Paul: 355 [n.133], 578.

SCHRIMPF, Georg: 402 [n. 12].

SCHUSTER, Arthur: 71, 310 [n. 12].

SCHWARZ, Arturo: 310 [n. 12], 316 [n. 26], 348 [n. 110], 353 [n. 127],
578.

SCHWITTERS, Kurt: 43 [n. 45].

SECKEL, Hélène: 149 [n. 10], 150 [n. 12], 180 [n. 95], 256 [n. 100], 556.
 SÉGUY, Gaston: 84, 367 [f], 368 [f], 462 [n. 14], 571.
 SERRES, Michel: 244 [n. 77], 314 [n. 22], 578.
 SEURAT, Georges Pierre: 317.
 SEVERINI, Gino: 472 [n. 46], 511, 511 [n. 1], 514 [n. 8], 526, 526 [n. 45],
 527, 527 [n. 46], 532, 543 [f], 554.
 SHAKESPEARE, William: 23, 23 [n. 1], 219 [n. 9], 263, 579.
 SHATTUCK, Roger: 157, 157 [n. 29], 579.
 SICARD, Monique: 25 [n. 7], 579.
 SISLEY, Alfred: 462.
 SMITH, George Albert: 56 [n. 86].
 SNYDER, Carl: 91.
 SOFFICI, Arnaldo: 422 [n. 80], 429 [n. 103], 549.
 SPATE, Virginia: 471 [n. 46], 472 [n. 46], 579.
 SPEED, J.G.: 91, 340 [n. 93].
 STEEFEL, Laurence: 352, 352 [n. 124], 579.
 STEIN, Gertrude: 238 [n. 60], 489, 489 [n. 95], 579.
 STEINER, Rudolf: 519 [n. 23].
 SUQUET, Jean: 313, 313 [n. 21], 356 [n. 135], 579.
 SURVAGE, Léopold: 160, 160 [n.37], 212 [f], 416, 446 [f], 573.
 SWEENEY, James Johnson: 316 [n. 26], 332 [n. 71], 359 [n. 146], 579.
 SWINTON, A. A. C.: 76, 92.

 TAYLOR, Simon Watson: 157 [n. 29], 579.
 TESLA, Nikola: 63, 81, 158 [n. 30], 224.
 THOMAS, Ann: 26 [n. 7], 579.
 THOMSON, Joseph J.: 63, 92.
 TIT, Tom [Arthur Good]: 328, 328 [n. 60], 356 [n. 134], 579.
 TONTA, Italo: 240 [n. 66], 518, 518 [n. 19], 579.
 TOULOUSE-LAUTREC, Henri De: 541 [f].
 TRACY, E. A.: 92.
 TRIOLET, Elsa: 193, 216 [f].
 TROWBRIDGE, John: 92
 TSCHECKERT, Franz: 31, 105 [f].
 TSIVIAN, Yuri: 55 [n. 84], 354 [n. 130], 579.
 TUTTON, B. E. H.: 92, 337 [n. 84].
 TYRELL, Henry: 468 [n. 34].
 TZANCK, Daniel: 149 [n. 10], 554.
 TZARA, Tristan: 172 [n. 68], 482, 482 [n. 76], 482 [n. 77].

 UHDE, Wilhelm: 250.
 VACHÉ, Jacques: 186 [n. 107].
 VALENTIN, Jean-Marie : 184 [n. 101], 194 [n. 127], 565, 570.

- VALÉRY, Paul: 20, 43, 265 [n. 121], 276, 327, 330, 331 [n. 66], 471, 471 [n. 43], 476, 476 [n. 60], 580.
- VERNE, Jules: 18, 91, 157, 443, 443 [n. 153], 580.
- VILLERS, André: 168 [n. 59], 213 [f], 236, 236 [n. 57], 278 [n. 159], 303 [f], 574.
- VILLIERS De L'ISLE-ADAM, Auguste De: 353, 354 [n. 129], 580.
- VITOUX, Georges: 309, 309 [n. 11], 580.
- VITRAC, Roger: 440, 440 [n. 145], 580.
- VOLLARD, Ambroise: 237, 250.
- WACKENHEIM, Auguste: 572.
- WALDBERG, Patrick: 473, 473 [n. 51], 580.
- WARBUG, Aby: 222 [n. 18], 228 [n. 31], 403 [n. 15], 560.
- WARNOD, André: 172 [n. 70], 217 [n. 1], 580.
- WEIBEL, Peter: 146 [n. 6], 567.
- WELLS, Herbert George: 30, 30 [n. 15], 31 [n. 16], 267 [n. 127], 580.
- WEISS, Martina: 146 [n. 6], 563.
- WILDE, Oscar: 171 [n. 66], 580.
- WINGLER, Hans Maria: 33 [n. 19], 580.
- WÖLFFLIN, Heinrich: 516 [n. 15].
- WORRINGER, Wilhelm: 516 [n. 15].
- ZAYAS, Marius De: 221, 221 [n. 16], 250, 429 [n. 106], 475 [n. 57].
- ZEHNDER, Ludwig: 28.
- ZERVOS, Christian: 229 [n. 36], 230 [n. 41], 231, 231 [n. 45], 243 [n. 73], 243 [n. 75], 245 [n. 79], 249 [n. 85], 253 [n. 95], 264, 264 [n. 119], 273 [n. 142], 273 [n. 144], 274 [n. 146], 275 [n. 151], 276 [n. 153], 277 [n. 156], 580.
- ZIMMERN, A.: 324 [n. 47], 572.
- ZÖLLNER, Johan Karl Friedrich: 514 [n. 7].